STORIA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DI

ADOLFO GASPARY

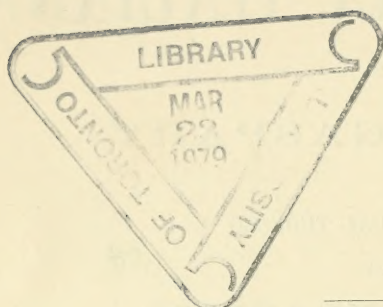
TRADOTTA DAL TEDESCO

DA

NICÒLA ZINGARELLI

CON AGGIUNTE DELL'AUTORE

Volume primo.

TORINO
ERMANNO LOESCHER
FIRENZE — ROMA
Via Tornabuoni, 20 — Via del Corso, 307
1887

ALLA CARA MEMORIA

DI

FRANCESCO DE SANCTIS

PREFAZIONE

Non v'è bisogno di presentare al pubblico l'autore di questo libro, chè anzi egli è conosciuto tanto bene che molti potrebbero tenersi ben fortunati d'esser presentati da lui, qui in Italia. Amor di patria ci fa esser grati al Gaspary, che svolge le sue elette facoltà nello studio della nostra letteratura, pel bisogno prepotente del suo spirito innamorato della storia e dell'arte nostra: sicchè non risparmia sacrifizi per seguire, così lontano, tutti gli studi, che da grandi e piccoli, in grossi volumi, in riviste come in opuscoli e in giornali, si van facendo tra noi. D'altronde il libro stesso fu segnalato subito agl'Italiani dal plauso, si può dire unanime, de' nostri dotti; e fu un illustre fra costoro che si fe' auspice e fautore di questa versione. Ond'è che io, meno per appagare mie proprie ambizioni, che per non arrecar noia altrui, e per amor del libro, spero che ora in veste italiana esso possa piacere al gran pubblico nostro come già piacque al tedesco, pel quale fu scritto.

L'autore ha atteso con la più operosa ed amorevole diligenza a questa versione, non risparmiando le fatiche più ingrate e sottoponendo ogni cosa alla più minuta revisione, correggendo, sopprimendo, e sostituendo cose nuove: sicchè la coscienza di entrambi, autore e traduttore, può dirsi appagata da questo punto; anzi per parte mia debbo rendere le grazie più calde ed affettuose a lui che mi ha dato un aiuto così potente e sicuro. Le modificazioni, che ho introdotte io, sono tutte suggerite dall'intendimento di rendere più comoda ed agevole la lettura del libro ai miei connazionali. La presente edizione offre, in special modo agli studiosi, molto di più della tedesca, per le moltissime aggiunte di cui s'è fornito particolarmente l'appendice: sicchè l'opera tien conto dei più recenti lavori, per quanto fu possibile ciò, dopo cominciata la stampa. — La quale sarebbe proceduta con maggior sollecitudine se molte cause non avessero altrimenti disposto.

Possa questa fatica non riuscire ingrata, perchè io l'ho sostenuta affinchè sia pegno della mia gratitudine e dell'affetto ad Adolfo Gaspary, per le cure che pose a rendermi dolce e proficuo il soggiorno in Breslavia.

N. Z.

teraria. Cassiodoro dava una forma artistica agli atti ufficiali, e intendeva a diffondere la scienza co' suoi compendi, e specialmente, ciò che ebbe grande importanza per l'avvenire, a renderla proprietà de' conventi. Boezio compendiò in sè ancor tutta quanta la cultura del mondo antico, compose l'ultima opera originale della filosofia classica, *De Consolatione Philosophiae*, il libro così caro al Medio Evo, e con la traduzione e il commento di scritti filosofici greci, specialmente dei libri di Logica di Aristotele, procurò ai posteri la conoscenza d'una parte del pensiero greco. Accanto a questi due autori, i quali, vissuti sul finire del mondo antico, dovevano esercitare un'influenza considerevolissima sul sapere del Medio Evo, compariscono altri minori, come Ennodio, che conservano almeno mediocremente la purità della forma classica.

Seguì poscia la breve dominazione greca, cui subito successero i Longobardi nella maggior parte d'Italia. Costoro si comportarono diversamente dalle altre popolazioni barbariche succedutesi per lo innanzi. Vennero da conquistatori, e con la ferocia e la rapina scorazzarono i paesi soggiogati, distrussero città, contrade fiorenti ridussero in deserti, vendettero schiavi i prigionieri romani, e come Ariani non risparmiarono nè chiese nè clero. E poichè la conquista si fece di mano in mano, e mai interamente, questo selvaggio periodo di guerra durò per secoli. Nelle regioni conquistate la nazionalità romana cessò, per ciò che i vinti furono abbassati sino alla condizione di aldii e di schiavi; ma dalla loro progressiva mescolanza coi vincitori venne fuori una nuova nazionalità italiana. E la civiltà romana dimostrò pur ora la sua potenza: anche i Longobardi ne divennero suscettibili, specialmente quando si convertirono al cattolicismo: essi cominciarono a vestire alla romana, a vivere con le usanze ed i costumi romani, i vincitori impararono la lingua de' vinti, in questa stesero le proprie leggi, gli atti pubblici, se ne servirono negli uffici liturgici, più tardi mostrarono anzi interesse e capacità per studi di erudizione. Essi dal canto loro fecero doni più preziosi ai vinti, dando loro nuovo sangue, forza, e il senso della libertà, e quindi la possibilità di un novello sviluppo nazionale (1). Assai frequentemente

(1) Avvertiamo il lettore italiano di tener conto della nota in appendice apposta a queste prime pagine. Il Tr.

veniva ridonata la libertà ai vinti, e così costoro vennero a riavere i loro dritti uguali a quelli dei Longobardi; e le molte guerre interne dettero loro occasione di acquistarsi, con prove di valore, onori e ricchezze; la fede comune, i frequenti connubi unirono con legame sempre più stretto i due elementi, prima così ostili. E così i Longobardi, come il Villani, II, 9, e il Machiavelli osservano, quando il loro dominio cessò non avevano di straniero altro che il nome: essi si erano mutati in Italiani, e rimasero una parte integrante della Nazione; i discendenti dello stipite longobardico ebbero in seguito una parte cospicua nella vita politica e intellettuale del paese.

Anche le disparità fra quelle parti d'Italia che rimasero romane e quelle occupate dai Longobardi venivano sempre più appianate. In questo periodo di anarchia in cui ogni diritto era riposto nella spada, anche i Romani degenerati sotto l'impero ridivennero atti alle armi. Le milizie nazionali si sostituirono alle mercenarie, e l'elemento militare, che più che alcun altro serviva a mantenere lo stato, ebbe il predominio; i romani ridivennero bellicosi, si fecero barbari essi medesimi, attorniati da barbari e occupati sempre a difendersene.

E così andate in frantumi le antiche istituzioni, e insieme le vecchie distinzioni di classi, si formò pure tra soldati e capitani l'alta e la bassa nobiltà come presso i Germani. In questo scomparire delle antiche differenze ne' costumi e nella coltura della nazione, si veniva formando la base per una unità politica del paese. Roma però era la sede di una potenza che non fè attuare ciò, del papato, il quale ha poi continuato sempre ad opporsi alla formazione di uno stato solido, e l'ha impedita.

Il vescovo di Roma dovette la sua posizione privilegiata direttamente all'autorità della città, antico centro dell'Impero; la sua influenza politica si accrebbe per la lontananza e la debolezza della corte di Bizanzio. Il papa, sin da Gregorio Magno (590—604) divenne il sovrano effettivo di Roma: l'Iconoclastia e i tumulti seguitine in Italia (726) ruppero completamente la relazione tra Roma e Costantinopoli, e resero l'indipendenza al papa; il diffondersi del cattolicismo fra tutti i popoli germanici ne fece il capo della Chiesa nell'Occidente, e l'Italia che aveva perduto il suo predominio nella politica, lo riebbe nella religione. Roma, per quanto vada decadendo all'esterno, afferma il suo alto, ideale si-

gnificato per l'umanità: essa è la città santa. Ma il premio di questa supremazia spirituale fu per l'Italia l'instabilità dei suoi destini politici. I papi, minacciati dai re longobardi nella loro indipendenza, chiamarono i re franchi, la cui supremazia sembrava loro meno pericolosa come che erano più lontani.

Carlo Magno abbattè il regno longobardico (774), e ridusse il paese sotto il suo scettro. Leone III coronandolo imperatore nell'800, pensò con questo semplicemente di ricostruire l'impero romano, che nella mente dei papi restava ancora come la potenza dominatrice dell'universo, come la fonte del Diritto, come la difesa della Chiesa, del quale l'esistenza era stata semplicemente interrotta dalle invasioni, non distrutta, ed ora non si faceva altro che realizzarne nuovamente l'idea per mezzo dei re franchi. Questo concetto dell'impero, come una continuazione o una ricostituzione della monarchia universale di Roma, prevalse sempre per tutto quanto il Medio Evo.

Le lunghe e terribili lotte, che tennero dietro all'invasione dei Longobardi, avevano spenta subitamente la vita letteraria fiorita sotto i re ostrogoti. Si aveva altro da pensare che occuparsi di poeti e di filosofi. Vi si aggiunse anche il fanatismo religioso. I padri della Chiesa nei primi tempi della persecuzione avevano violentemente inveito contro l'arte e la letteratura pagana come opere diaboliche; ma venne poscia la riconciliazione quando il cristianesimo ottenne il suo trionfo, e la Chiesa medesima s'impadronì della coltura classica come mezzo per signoreggiare il mondo. Allora le idee cristiane vennero espresse nelle forme dell'arte antica, e presso alcuni scrittori vi fu una vera fusione di cristiano e di pagano; Ennodio, vescovo di Pavia, che compose degl'inni, non schivò di parlare di Venere e di Amore nell'epitalamio, nel panegirico e nell'epigramma, dal momento che la mitologia classica era divenuta nè più nè meno che una parte dell'ornamento rettorico, e s'era soliti a spiegare i miti allegoricamente. Questo si mutò con Gregorio Magno, il quale si mostrò avverso, o almeno ripugnante, rispetto al sapere pagano. Alcune sue espressioni, spesso citate, mostrano anzi il più grande disprezzo verso le regole della Grammatica; sennonchè erano codesti degli eccessi momentanei, perchè egli non era un uomo privo d'istruzione, e scriveva correttamente, nè certo si scagliò contro le reliquie dell'antichità con quel cieco furore vandalico, che gli

si è addebitato più tardi. Tuttavia la più grande ignoranza regnava allora in Roma, e continuò per lungo tempo.

Invece gli studi scientifici trovarono un rifugio presso i Longobardi nel secolo VIII. I loro ultimi re fecero onori e doni a grammatici e ad artisti. Longobardo era Paolo Diacono, figlio di Varnefrido, di nobile stirpe friulana; tenne un posto ragguardevole alla corte di Desiderio in Pavia, poi presso Arichi, duca di Benevento, e la costui moglie Adelperga, figlia di Desiderio, per iniziativa della quale scrisse la storia romana, e che vanta per la sua conoscenza di poeti, storici e filosofi. Si ritirò di poi nel monastero di Monte Cassino, che non abbandonò (782) se non per pochi anni, e per desiderio di Carlo Magno. Egli ed un altro italiano, il grammatico Pietro da Pisa, che insegnava in Pavia, furono tra quegli uomini, che l'Imperatore attirò attorno a sè quali strumenti del risveglio degli studi che s'era proposto.

Qui, alla corte imperiale, Paolo Diacono suscitò grande ammirazione per la vastità delle sue conoscenze, che si stendevano anche al greco, e per l'eleganza dei suoi versi; e parecchie delle sue poesie, come la supplica affettuosa per il fratello prigioniero, i distici sul lago di Como, nei quali al motivo religioso si unisce anche qualche cosa del sentimento per la bellezza della natura, o le tre favole, non mancano anche di grazia poetica. L'opera sua più importante, la Storia dei Longobardi, scrisse Paolo dopo che ritornò nella quiete claustrale di Monte Cassino.

Il rinnovamento della vita scientifica operato da Carlo Magno, ed al quale anche l'Italia prese parte, aveva il difetto dell'indirizzo esclusivamente ecclesiastico; le cosiddette arti liberali del trivio e del quadrivio non erano che discipline ausiliarie per lo studio della teologia; si leggevano gli scrittori ecclesiastici principalmente allo scopo d'intender meglio le sacre scritture, mediante una più esatta conoscenza della lingua. Oltracciò quest'intendimenti del grande imperatore erano personali, non rispondevano ad una corrente generale della società, e non si continuarono presso i suoi successori. La sua opera non era durevole. Le scuole, che l'imperatore Lotario I decretò nelle *Constitutiones Olonnenses* dell'anno 825 si erigessero in Firenze ed in parecchie città dell'Alta Italia, eran destinate soltanto all'insegnamento ecclesiastico; l'anno seguente papa Eugenio II emanò una simile disposizione pel territorio romano, nella quale richiedeva alla sua volta,

come Carlo Magno, che l'insegnamento dell'arti liberali venisse unito con quello della scienza divina; ma quando Leone IV riconfermò l'editto dell'853, questo era mantenuto solo per l'insegnamento ecclesiastico, perchè per le arti liberali non si trovavano maestri, ciò che non dimostra però che l'insegnamento grammaticale fosse generalmente cessato.

Il progressivo dissolvimento di ogni ordine politico nella seconda metà del secolo IX e nella prima del X, dovette anche accrescere le tenebre intellettuali. I Saraceni dall'Africa assalivano l'Italia, conquistarono la Sicilia (dall'828), depredarono le coste del continente, giunsero sino a Roma e spogliarono le chiese di San Pietro e San Paolo. L'autorità imperiale decadeva già sotto Lotario, e ancor più sotto Ludovico II, col quale, nell'875, si spense in Italia la linea regnante dei Carolingi. Cominciavano quindi le più perniciose influenze politiche. Il papa e i grandi della nazione non sanno sopportare che sorga uno Stato più forte; per mantenere la loro indipendenza o per scopi ambiziosi, chiamano un padrone lontano contro quello che hanno presentemente, e quando è venuto ed ha vinto, si vedono di nuovo minacciati, e ne chiamano ancora un altro, per cui non si estirpa mai il germe della irrequietezza e delle discordie: *semper Italienses geminis uti dominis volunt, quatinus alterum alterius terrore coerceant*, scriveva il sagace Liutprando (*Antapod.* I, 36). Quindi seguono le contese dei Carolingi francesi e tedeschi per la corona d'Italia, poscia i tentativi mal riusciti di un Regno nazionale da parte di Guido e Lamberto da Spoleto e Berengario del Friuli, il quale ha a lottare contro Ludovico di Provenza e Rodolfo di Borgogna; la dominazione alquanto più lunga del conte Ugo di Provenza; che alla sua volta è sbalzato da Berengario marchese di Ivrea, sino a che Ottone il Grande nel 962 riunisce l'impero e il regno d'Italia col tedesco. E durante quelle lotte per la corona d'Italia i Saraceni della Spagna s'impadronivano di Frassineto nella Liguria, quei di Sicilia si afforzavano presso il Garigliano, e visitavano di nuovo i dintorni di Roma, e la Lombardia devastavano gli Ungari, che bruciarono Pavia nel 924.

Il papato dall'indebolimento della potenza imperiale non guadagnò che un incremento passeggiero; nello stesso tempo egli si era privato del suo proprio appoggio, e nella sua stessa città veniva a trovarsi in una vergognosa soggezione; era il bersaglio

delle fazioni, minacciato dagl'Infedeli e da' potenti Signori d'Italia. La persona del pontefice non era più sacra ed inviolabile, e la storia di quel tempo è piena di deposizioni, carcerazioni, di maltrattamenti atroci e di uccisioni di papi. L'epoca del maggiore avvilimento fu il primo terzo di secolo del 900, quando nobili cortigiane, la senatrice Teodora, e le figliuole Marozia e Teodora la giovine, disponevano a lor piacimento della sedia papale, e la attorniavano delle loro creature, de' loro drudi, e de' loro figli illegittimi. In quel tempo si venivano già suscitando anche nei romani la ripugnanza al governo dei preti e l'orgoglio patriottico, il quale si accendeva a vaghe idee dell'antichità, a pallidi ricordi della prima grandezza. A siffatti sentimenti del popolo romano si volse Alberico, il figlio di Marozia, quando li eccitò contro il Re Ugo, e costituì nella città una repubblica interamente laica, aristocratica, a capo della quale si pose egli stesso col titolo di *Princeps et Senator omnium Romanorum*, mentre al papa rimase solo il dominio spirituale (932—54). Così dunque, sino a che venne Ottone il Grande, non esisteva in Italia nessuna potenza, che sarebbe stata nella condizione di mettere un freno all'anarchia generale.

Sennonchè anche in questo periodo luttuoso della storia italiana possiamo pur sempre seguire i vestigi di una tradizione scientifica e letteraria. Lo studio, a cui gl'Italiani non cessarono mai interamente di attendere con predilezione, era la grammatica, la quale era considerata come il fondamento e il principio di ogni educazione intellettuale: *ratio et origo et fundamentum omnium artium liberalium* la chiamava Ilderico di Monte Cassino, uno scolare di Paolo Diacono, vissuto nella prima metà del nono secolo (1). Nomi di grammatici ci sono anche pervenuti del nono e decimo secolo, e l'esistenza di cotali scuole non può esser dubbia. Poichè la lingua che si scriveva e che in tutte le occorrenze si parlava, il latino cioè, andava sempre più estinguendosi, non si poteva fare a meno dell'istruzione grammaticale: questo insegnamento si limitava per certo al puro necessario, non forniva che una conoscenza scarsa, irrigidita, pedantesca, aveva però il merito di mantenere, attaccata a un tenue filo, la tradizione classica, di tramandare i nomi degli autori e la conoscenza esteriore delle loro opere, le quali erano

(1) Tosti, *Storia della Badia di Monte Cassino*, I, 280. Napoli, 1842.

lette nelle scuole, senza però che se n'intendesse lo spirito (1). Gl'Italiani occupandosi della lingua e della lettura dei poeti antichi trascurarono allora ogni altro studio, specialmente quello della Teologia, ch'era la scienza propria dell'epoca, e in cui essi rimanevano indietro alle altre nazioni; i dotti teologi i quali scrissero ed operarono in Italia, un Raterio da Verona, un Atto da Vercelli, erano stranieri. Ben presto anche cominciano le querele di pii uomini per tali che si dànno interamente al sapere profano, pagano, e sdegnano quello divino, che preferiscono le favole dell'antichità alla storia sacra. Il cronista francese Radulfo Glaber narra sotto l'anno 1000 (*Historiarum*, lib. II, cap. 12) di un Vilgardo in Ravenna, che s'era dedicato interamente allo studio della grammatica, « come fu sempre uso negl'Italiani, di trascurare le altre arti e coltivare solamente quella ». Allora gli sarebbero apparsi una notte de' diavoli nelle sembianze di Virgilio, Orazio e Giovenale, l'avrebbero ringraziato che si occupava con tanto amore delle loro opere e divulgava la loro fama, e gli avrebbero promesso di farlo partecipe a questa. Ciò l'avrebbe reso superbo, e aveva insegnato molto contro il cristianesimo, sostenuto che si dovesse credere in tutto alle parole dei poeti, e finalmente sarebbe stato condannato com'eretico dal vescovo Pietro. « Poscia », conchiude il cronista, « si trovarono ancora altri in Italia, che aderivano a a questo errore mostruoso, i quali parimenti incorsero nella morte col ferro o col fuoco ». Si vede adunque che si formava in parecchi già una passionata idolatria per l'antichità, culto che la Chiesa perseguitava come un pericolo.

Però la prova migliore della persistenza di codesti studi in Italia l'offrono due opere, una poesia ed una storia, le quali son tutte comprese dello spirito di essi studi. Il panegirico per l'imperatore Berengario, d'ignoto autore, ma che appartiene certo alla Lombardia, e che nel prologo dice di essere uno fra molti che allora si occupavano di far versi, è scritto in vita del celebrato, perciò fra il 916 e il 924. In esametri non cattivi, con espressione quasi sempre corretta, benchè spesso stentata e oscura, il Poeta esalta l'imperatore come un eroe antico: cita Omero e Virgilio, imita ovunque l'epopea classica con invocazioni, similitudini, descrizioni, arringhe, e mette per di più nella sua poesia

(1) Cfr. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, I, 100 e 104. Livorno, 1872.

interi versi, anche passi più lunghi che toglie letteralmente a Virgilio, a Stazio e a Giovenale. E qui troviamo pure già quegli sfoggi di parole greche, che sono così frequenti nei poeti latini del Medio Evo: l'intero poemetto porta un titolo greco (1). Confidenza non meno sorprendente con gli autori classici mostra, un po' più tardi, lo storico Liutprando (morto il 972 vescovo di Cremona), il quale ha descritto le burrasche ed i delitti di questa epoca di dissoluzione col giudizio acuto di un uomo che conosce il mondo e con un vivo senso del reale. Nella sua opera capitale, che narra gli avvenimenti dall'888 al 950, qua e colà, e alle volte nei luoghi meno adatti, egli passa dalla prosa a versi di metri differenti; in ciò seguì l'esempio di Boezio nella *Consolatio Philosophiae*. Anch'egli riporta volentieri frasi di antichi poeti, miste a sentenze della Bibbia, anch'egli conosce la storia e la mitologia classica, si serve spesso di nomi classici, così che, per esempio, chiama sempre Puni i Saraceni dell'Africa, fa mostra dappertutto della sua conoscenza di greco, che si era acquistata per le ambascerie in Costantinopoli, e dà parimenti al libro un titolo greco, cioè quello di *Antapodosis* « contraccambio », poichè la sua storia doveva far giustizia dei suoi nemici, Berengario d'Ivrea e la moglie Villa (2).

Se il panegirico per Berengario e gli scritti di Liutprando ci rappresentano i lavori della scuola, abbiamo pure un residuo notevole di poesia popolare di questo tempo nei rozzi versi che lamentano la prigionia dell'imperatore Ludovico II operata da Adalgiso, principe di Benevento (871). Il verso è il tetrametro trocaico catalettico del canto soldatesco romano, ma quasi completamente sottoposto al principio ritmico dell'accento, e come tale anche irregolarmente:

> Audite omnes fines terrae errore (l. *horrore?*) cum tristitia,
> Quale scelus fuit factum Benevento civitas.
> Ludhuicum comprenderunt sancto, pio, augusto,
> Beneventani se adunarunt ad unum consilium ... (3).

---

(1) E. Dümmler, *Gesta Berengarii Imperatoris*. Halle, 1871.

(2) Migne, *Patrologia*, Ser. Lat., t. 136. Con quale abilità si sapevano ancora adoperare i metri latini lo prova il carme in versi saffici pel vescovo Adalardo di Verona; presso Dümmler, l. c., p. 134 e sgg.

(3) Du Méril, *Poésies populaires antérieures au XII siècle*, p. 264 e segg. Paris, 1843. È un *carmen alphabeticum*, ogni membro, cioè, di tre versi co-

La lingua mostra nella uscita delle parole, nell'uso dei casi senza alcuna differenza di relazione, in quello dei pronomi e del numerale con la mera funzione di articoli ecc., l'esistenza dell'italiano, che solo non osa ancora mostrarsi apertamente. Pure si vede che il latino, che già non era più la lingua comune, era inteso dal popolo senza fatica in questa forma corrotta e volgarizzata. Si domanda però se con ciò si è in diritto di credere all'esistenza, in questi primi secoli del Medio Evo, di una ricca poesia popolare latina, come hanno fatto alcuni critici recenti. L'altra poesia, che di solito hanno citata come una reliquia di quella, cioè una esortazione alla vigilanza ai difensori di Modena assediata dagli Ungari nel 924 (1), presenta già un carattere molto diverso, e così la forma come i pensieri tradiscono nell'autore una coltura non insignificante. Altrove altri ha voluto scoprire delle tracce di antichi canti epici. Nella prima metà del secolo XI un monaco di Novalese, alle falde del Moncenisio, scrisse in latino barbaro la storia del suo monastero, e nel suo racconto di una puerile semplicità intessè anche ogni sorta di episodi leggendari (2). Troviamo qui la storia di Gualtieri di Aquitania, che è tolta in maggior parte dal noto poema latino composto in Germania, ma con aggiunte sugli ultimi anni dell'eroe, la sua entrata nel monastero Novalese, dove egli presta gli umili servizi di giardiniere, il risvegliarsi del suo antico ardore guerriero, quando il monastero è saccheggiato dai soldati di Desiderio, e i colpi terribili che egli mena contro i nemici con una staffa e un osso di vitello, in mancanza di altre armi. Si parla colà di Carlo Magno e della fine del dominio longobardo, della vittoria di Carlo sul ladrone Eberardo, del buffone longobardo che, ballando e cantando innanzi al re franco, si offre a mostrargli un passo libero per entrare in Italia, del tradimento e della morte della figlia di Desiderio, del gigante Algiso (Adelchi cioè) che dal suo destriero abbatteva i nemici con una mazza di ferro, i cui braccialetti passavano sin sulla spalla di Carlo e che a tavola maciullava gli ossi

mincia con una lettera secondo l'ordine alfabetico: questo prova che la poesia ci è pervenuta incompleta, e che i due ultimi versi, che cominciano con I sono spostati, e appartengono alla fine della parlata dell'imperatore.

(1) Du Méril, *ibid.*, p. 268 e sgg.

(2) *Chronicon Novaliciense*, *Monumenta Germaniae*, *Script.*, VII, 73.

e divorava il midollo come un leone. Certo, questi racconti del frate si fondano senza dubbio sopra una tradizione viva, e ci dicono dell'esistenza di leggende popolari nell'Alta Italia; ma se queste si sien mai vestite di forma poetica, ed in qual lingua, non sappiamo nulla.

Col secolo XI comincia in Italia una rivoluzione nella vita intellettuale. Si ristabilisce un maggior ordine nella situazione politica; è vero che non si effettua l'unità nazionale, ma in luogo di questa si sviluppa l'energia dei comuni, con l'azione feconda della libertà, e col suo bisogno di una più abile amministrazione dello Stato, bisogno che risveglia le facoltà intellettuali dei cittadini. La lotta per grandi interessi, la contesa fra imperatore e papa pone gli animi in viva agitazione, ed esige armi intellettuali. La conquista della Sicilia per parte dei Normanni, le guerre marittime dei Pisani e Genovesi, le crociate portano i cristiani a contatto più vicino coi musulmani, e ne fan loro conoscere la civiltà.

Con Ottone il Grande l'Italia fu nuovamente riunita sotto un solo scettro, ma senza autonomia politica; la dignità imperiale e il regno d'Italia erano della Germania, e l'Italia, che di nome sarebbe stato il paese dominante, era in realtà una provincia soggetta. Questa rimase la contraddizione perenne tra la vecchia idea dell'impero romano e lo stato reale delle cose. Il giovine Ottone III voleva rimuoverla: pieno delle idee della letteratura classica, nel cui studio l'aveva introdotto il suo precettore Gerberto, e, nello stesso tempo, di ardente fervore religioso, egli si propose di far che questo nome d'impero romano rispondesse a ciò che significava, e di stabilire la sua residenza in Roma; ma morì presto, e nessuno de' suoi successori era disposto a riprendere quel piano fantastico. Frattanto gl'imperatori a causa della loro lontananza non potevano in modo duraturo tenere in freno i Signori riluttanti: quando l'imperatore era in Italia, gli si mostravano devoti, appena era tornato in Germania, ciascuno, principi, vescovi, città, continuavano a fare i proprii interessi. Contro Enrico II si levò di nuovo un re italiano, Arduino d'Ivrea. Finalmente tutti gli elementi ostili all'impero trovarono il loro centro nel papa. In Roma si continuavano, con poche interruzioni, i vecchi scandali, la prepotenza dei conti tusculani, discendenti della famiglia di Alberico, sulla cattedra di S. Pietro, l'immoralità dei papi, le de-

posizioni e le lotte di papi ed antipapi, fino a che Enrico III pose energicamente la mano in questo congegno di sconce passioni; intronizzò l'un dopo l'altro quattro papi tedeschi, sottrasse la curia all'influenza delle fazioni, e serbò all'imperatore l'intervento nella elezione del papa e la sua convalidazione.

Ma con questo appunto si preparava la lotta fatale fra il potere spirituale e il temporale. Ristabilita la propria dignità, cresce la autorità della Chiesa, e così cominciano i suoi sforzi per raggiungere una completa indipendenza, e poscia anche il dominio sulla terra. Diresse questo movimento Ildebrando, come consigliere di Leone IX, dal 1509, e dei suoi successori, e lo continuò poi come Papa Gregorio VII, dal 1073 all' '85. I legami che univano il clero alla terra e lo assoggettavano ai suoi interessi, furono spezzati col divieto della simonia, del matrimonio dei preti, dell'investitura laicale, col dare l'elezione del papa ai soli cardinali, senza che vi pigliasse alcuna parte l'imperatore e il popolo. Così liberata da qualunque dipendenza la Chiesa si sollevò sopra ogni potenza terrena; la quale doveva essere nulla senza la consecrazione di lei, e solo mediante lei doveva esistere legalmente. Innovazioni di tal rigore, un'impresa di un'audacia così grandiosa trovarono al principio i più accaniti avversari in Italia stessa; ma con tutto ciò i conati di Gregorio e dei suoi successori avevano le loro radici nel modo di sentire e di pensare del popolo italiano. Il papa diveniva quindi l'erede dell'idea romana del dominio di tutto il mondo, della quale gli animi non potevano staccarsi; prima sembrò che esso si risuscitasse negl'Imperatori, ed ora impero e papato lottavano per esso la lotta più violenta del Medio Evo. Intanto il papa non aveva che una forza spirituale. Egli non sopportava che una forte dominazione straniera prendesse vigore in Italia, ma non poteva divenire egli signore della penisola, nè poteva far altro che mantenerla in continue discordie e inquietudini. Proprio nella sua vicinanza più immediata era la sua autorità meno efficace che dovunque; egli non poteva in Roma opporre una resistenza agl'intrighi de' grandi e alle insurrezioni popolari, e persino il terribile Gregorio, la cui parola scoteva il mondo, dovette cedere innanzi alla sedizione, e morire nell'esilio. Con l'aiuto degli alleati laici la curia riuscì a fiaccare la potenza dell'impero in Italia, ma essa però non ne occupò il posto, non giunse ad aver per lungo tempo, nè mai interamente, l'agognata

supremazia, e alla fine soggiacque alla sua volta ad altri principi mondani.

Dallo scadimento del potere imperiale sorse un nuovo organismo politico, quello de' liberi comuni, che svilupparono largamente forza e vitalità, nei quali trovò la sua base il primo grande periodo dell'arte e della letteratura italiana, ma che anche portavano nel loro disgregamento, nel loro egoismo municipale il germe della corruzione. Il comune libero sorse in Italia prima che in alcun altro paese dell'Europa, in opposizione al sistema feudale, che fu nel Medio Evo la costituzione dominante. Nei tempi di anarchia del IX e del X secolo, durante le interminabili lotte di pretendenti, le invasioni dei Saraceni e degli Ungari, le città cominciarono ad acquistare un'importanza maggiore; porgevano sicuro asilo nelle loro mura, divennero rifugio delle reliquie della cultura, di commercio e d'industria. Pian piano e di nascosto si formò la costituzione indipendente della borghesia; la rappresentanza di essa, derivata probabilmente dall'istituzione degli scabini dell'antico dritto germanico, allargò a gradi a gradi i suoi poteri, e di mano in mano trasportò le magistrature, dai conti e vescovi che l'esercitavano, a sè stessa.

Al principio del secolo XII la maggior parte delle città lombarde si trovano nel pieno possesso della libertà: a capo di esse stanno dei magistrati che portano il titolo di consoli; accanto a costoro partecipano al governo un consiglio di uomini ragguardevoli e l'assemblea dei cittadini, *Parlamentum*, che era convocata solo in casi eccezionali. L'ufficio dei consoli non era dovunque il medesimo; diverso il loro numero (da cinque sino a venti), diversa la durata della loro carica (per lo più un anno), ma l'introdursi di questo nome classico significa dovunque l'adempimento del nuovo stato politico, e la coscienza della sua autonomia. Il comune italiano non derivava dall'antico municipio romano, e perciò il nome del suo magistrato non si fondava sopra una vecchia tradizione. Il comune però, come adesso s'era formato, ricordava l'antica repubblica romana, che era presente agli animi come l'ideale della libertà e della potenza, e che si cercava di risuscitare anche in quel nome.

In tal modo le idee classiche esercitavano la loro influenza dappertutto in Italia, sull'impero, sul papato, sui municipi; si sentiva dappertutto, ad onta delle grandi differenze, un legame con l'antico

stato di cose, ed ogni progresso avveniva con uno sguardo retrospettivo verso quell'epoca d'impareggiabile potenza e grandezza, come se, dopo gli oscuri tempi di dispotismo barbarico, si ritrovassero le vere istituzioni patrie. Ed acquistata la libertà, le città la difesero in una lotta eroica. Quando Federico Barbarossa, senza riguardo alla presente situazione, fè di nuovo valere gli antichi diritti imperiali in tutta la loro estensione, abbattè con pugno di ferro la resistenza, distrusse Milano, e quando poscia i suoi procuratori e podestà esercitarono un'oppressione insopportabile, si formò la gran lega lombarda. Il papa nelle sue contese con l'imperatore riconobbe i comuni come i suoi più potenti alleati, e divenne quindi il protettore della libertà municipale. La lotta finì con la sconfitta di Federico a Legnano, nel 1176: la pace di Costanza, 1183, confermò l'indipendenza delle città; all'imperatore rimasero ancora alcune *regalie*, ma quasi solo in apparenza.

Pure questa libertà che le città italiane si erano acquistata, era solo municipale, non nazionale; non si contrastava la supremazia dell'impero: all'indipendenza d'Italia nessuno pensava in quel tempo. Il patriottismo che si mostrò in quella lotta, valse solo alla propria città, non alla gran patria; un sentimento nazionale italiano ancora non esisteva. S'imitava Roma, si cercava la gloria e la potenza, ma ogni repubblichetta per conto suo. Quindi il risultato non era anche un rafforzamento ed un'unità della nazione, ma al contrario un frazionamento ed un isolamento, che presto o tardi dovevano avere le più funeste conseguenze. La Lega Lombarda, conchiusa per cinquant'anni, si sciolse appena passato il comune pericolo. I comuni presto si guerreggiarono l'un l'altro; i più forti cercarono di schiacciare i più deboli, per allargare il proprio territorio; gli uni stavano per l'imperatore, gli altri pel papa, e uno scompiglio di guerre acerbe e crudeli dilaniò l'Italia. Si aggiunse pure la gelosia nelle città stesse, la lotta delle fazioni, la quale menò infine alla più gravosa dominazione di tiranni, e a questa splendida epoca, ma ancor barbarica, delle repubbliche italiane preparò una fine precoce. Nell'Alta Italia questo successe già nel secolo XIII. In Toscana vi fu uno sviluppo più lento: i potenti marchesi mantennero i loro dritti più a lungo; i Comuni erano attorniati da grandi famiglie feudatarie, che resero più difficile la loro espansione. Quando però le città della Toscana, e particolarmente Firenze, arrivarono più tardi a quella entità delle città

lombarde, esse potettero invece conservare molto più lungamente la loro indipendenza.

Mentre nei comuni dell'Alta Italia e del Centro sembrò rivivere, sotto altre forme, l'antica libertà romana, si fece in Roma stessa un curioso tentativo per ricostituire realmente la repubblica romana nella sua forma di una volta. Qui non solo non rimaneva più nulla delle antiche istituzioni, ma non potevano, sotto il reggime papale, neppur sorgere organismi analoghi a quelli sorti nei dominii dei vescovi e dei conti. Continuavano più che in altre parti le titolature classiche, ma spoglie affatto del loro pristino significato. La nobiltà feroce e battagliera si chiamava nella sua totalità *Senato*; anche a donne si estese questa denominazione, e il titolo di *senatrici* era ereditario nella famiglia di Alberico; più tardi i grandi baroni si chiamarono consoli, anche senza essere investiti di alcuna dignità. Nell'anno 1143 adunque il popolo si sollevò contro nobiltà e papa, in uno di quegli accessi passeggieri di entusiasmo patriottico-classico per l'antica gloria della città dominatrice del mondo, quali più volte si ripetettero coll'andar dei tempi. L'agitazione avea un carattere diverso da quella precedente di Alberico; ne' due secoli che erano trascorsi in questo frattempo la conoscenza dell'antichità avea fatto dei progressi: allora si stette paghi con un reggimento indipendente della nobiltà, ora doveva dominare il popolo, e si costituì sul Campidoglio un senato di venticinque membri. Il monaco Arnaldo da Brescia, uno scolare di Abelardo, il quale, pieno di nobile zelo, predicava la riforma della Chiesa, la purità de' costumi, e la povertà del clero, prese egli la direzione del movimento. Per la nuova costituzione libera si cercava la protezione dell'imperatore, i cui diritti credevano difendere; la repubblica scrisse il 1149 a Corrado III, e lo invitò a prendere possesso di Roma, la capitale del mondo, per regnare di qui sopra l'Italia e la Germania. Nell'anno 1152 scoppiò una nuova sollevazione: duemila partigiani di Arnaldo si collegarono, e modellarono la costituzione ancora più precisamente sull'esempio della romana antica con cento senatori e due consoli; si pensò anche, poichè l'imperatore non prestava ascolto agl'inviti, di porre un imperatore da essi stessi eletto a capo dello Stato.

Quando apparve poi Federico Barbarossa, si presentarono a lui i legati del *senatus populusque romanus* con linguaggio magniloquente e presuntuoso; ma egli derise le vuote frasi, e consegnò

Arnaldo in poter di Adriano IV, che lo fè bruciar vivo. Così finì questo sogno generoso del libero stato romano; esso poggiava sopra aspirazioni antiquarie e fantastiche, che cercavano il loro appagamento nella esteriorità, in nomi e in frasi, senza curarsi della meschinità della realtà, con cui quelle contrastavano crudamente. Ma questo tentativo non riuscito di portare l'antico in piena attualità, ci caratterizza lo spirito dei tempi.

Una parte splendida alla gloria d'Italia nel Medio Evo l'hanno le grandi città marittime, coi loro arditi viaggi e con le spedizioni contro i Saraceni di Spagna e di Africa. Furono le prime le città del mezzogiorno rimaste greche, ma pressochè indipendenti, Gaeta, Napoli, Amalfi, le quali in alleanza col papa sconfissero i musulmani l'849 presso Ostia e il 916 al Garigliano. I Pisani già nella seconda metà del secolo X non si limitavano più alla difesa, e assalivano il nemico in Sicilia. La liberazione della Sardegna operata da Pisani e Genovesi nel 1015 fu il primo esempio di una grande spedizione nell'Occidente contro i Saraceni, e rese gl'Italiani signori del Mediterraneo. Lo sbarco in Africa e la presa di Bona nel 1034 levò molto rumore in tutto il Ponente, come un trionfo del Cristianesimo sopra l'Islam (1).

Altri fatti d'arme gloriosi dei Pisani, parte in lega coi Genovesi e gli Amalfitani, seguirono poscia, tra cui specialmente l'occupazione di Mehdia capitale dell'Africa settentrionale nel 1087, la quale costrinse il sovrano arabo ad una pace umiliante, e l'espugnazione delle Baleari dopo una lotta ostinata (1113—1114). Venezia, che fu poi la più cospicua fra queste repubbliche marittime, e un fattore così importante nella vita politica d'Italia, venne più tardi in iscena, e fè per la prima volta valere la sua grande potenza nelle crociate. In tutte queste lotte contro i Saraceni fin dal principio si mescolavano in modo singolare gl'interessi della fede e quelli del commercio, e i primi cedevano sempre più ai secondi: l'assoggettamento di tratti di paesi e l'impianto di fattorie divennero il principale scopo. E così anche la partecipazione degl'Italiani alle crociate fu di natura diversa da quella delle altre nazioni. Di spirito già più svegliato, occupati allo svolgimento della loro libertà municipale, e all'accrescimento

(1) Michele Amari, *Storia dei Musulmani in Sicilia*, vol. III, parte I^{a}, p. 13. Firenze, 1868.

delle loro ricchezze, li menava in Oriente meno un bisogno religioso, meno un desio spirituale dei luoghi santi, o la bramosia di prodigi e di avventure, che lo studio di conseguir vantaggi politici e commerciali.

Ma anche in ciò non era uno spirito nazionale quello che animava le imprese delle città marittime: come generalmente i comuni, ciascuna di esse pensava ad estendere il dominio proprio: i grandi successi sollevarono la gelosia reciproca, e la rivalità negl'interessi generò la lotta. Già subito dopo la prima grande vittoria, la presa della Sardegna, gli alleati vennero in rottura per il possesso dell'isola. L'inimicizia continuò, e portò alla guerra lunga ed aspra fra Genova e Pisa, nella quale l'ultima finì col soccombere. Seguì poscia l'interminabile lotta tra Genova e Venezia, che si riaccendeva sempre e che occupò il XIII e XIV sec. Così il destino dell'Italia era che mancando un governo unito, ogni forza politica, invece di divenire la sorgente di una durevole potenza comune, lo divenne di sempre nuove scissure.

Le sorti del Mezzogiorno frattanto avevano presa una via interamente opposta a quella seguita dal resto d'Italia; mentre colà dominava la costituzione municipale, qui sorse una forte monarchia feudale. Schiere di Normanni, apparse sin dal 1017, profittarono del disordine delle cose, delle lotte fra Greci, Longobardi e Saraceni, e da arditi avventurieri, guidati dai principi della casa di Altavilla, divennero a poco a poco con l'astuzia e con la forza i dominatori di quella parte del continente: si nazionalizzarono ben presto, e in breve non li si riguardò più come stranieri; essi però dalla Francia avevan portata la costituzione politica del loro paese, e così fondarono il loro stato sul sistema feudale, il quale nel resto d'Italia non aveva mai preso veramente radice. Considerazioni politiche li indussero a porsi sotto la Chiesa, la qual cosa preparava in avvenire un gran pericolo per lo Stato. Però l'appoggio e la consecrazione del papa diè alle loro guerre di conquiste l'impronta di crociate. E il carattere d'una crociata ebbe la lunga lotta in Sicilia, per la quale il conte Ruggiero in trent'anni di infaticabile attività, dal 1061 al 1091, strappò ai Musulmani tutta quanta l'isola. La fede viva accompagnata al coraggio ed all'astuzia procacciò la vittoria ai Normanni. Sennonchè pel frequente contatto con Greci ed Arabi, e penetrando con la sua acuta intelligenza nei veri fini della Curia, il conte Ruggiero venne ad una

tolleranza maggiore: non turbò alla popolazione musulmana il proprio culto, presto accolse numerosi musulmani nel suo esercito, e persino si diceva che avesse proibito il loro passaggio alla fede cristiana. Anche sotto Ruggiero II, che riunì sotto il suo scettro la Sicilia al continente, e prese il titolo di Re il 1130, soldati, marinai ed ingegneri Saraceni erano un appoggio capitale nelle lotte contro i baroni ed il papa (1). La corte stessa di Palermo ebbe un aspetto orientale. Ruggiero, gran re ed uomo di stato, era nello stesso tempo spirito desideroso di ogni sapere. Da lui favorita, rifiorì nuovamente, dopo le tempeste delle guerre di conquista, l'arte e la scienza musulmana; sorsero sfarzosi palazzi e giardini sul gusto orientale; poeti arabi cantavano il re e lo splendore della sua corte, il dotto Edrisi compose, colla più viva partecipazione del re, la sua opera geografica, la più importante del Medio Evo; l'ammiraglio Eugenio tradusse l'ottica di Tolomeo dall'arabo in latino. Sotto i governi di Guglielmo il Malo e di Guglielmo il Buono diminuì di più in più la popolazione maomettana; Federico II represse gli ultimi avanzi che si erano sollevati e li trasferì nella colonia militare di Lucera in Puglia, dove potevano senza ostacoli tenere la loro fede. Per più di un secolo però s'erano trovati gl'Italiani nell'isola a contatto di quella ricca cultura, allora di molto superiore alla propria, e che non mancò di esercitare un'influenza efficace e feconda.

Ruggiero II si chiamò nella sua coronazione *Siciliae atque Italiae rex*: ma sebbene uno de' più potenti principi del suo tempo, egli non fece il tentativo di trasformare il regno di Sicilia in un regno d'Italia: non poteva sperare di resistere alla triplice rivalità del papa, dei comuni e dell'imperatore, e rivolse invece le sue mire verso il Mezzodì e il Levante. Enrico VI riunì l'impero col reame di Sicilia, e questa unione procacciò a suo figlio Federico II una posizione che nessun regnante in Italia, dopo Ottone il Grande, avea posseduta. Egli inoltre non era uno straniero, ma nativo italiano, e in Italia stessa era la sua residenza. Pareva che si fosse finalmente ripresentata l'occasione di formare dell'Italia uno stato unico, e Federico voleva profittarne. Ma era troppo tardi. Il papato, come al solito, gli si oppose, scagliò i fulmini delle sue scomuniche contro l'imperatore, il decreto di deposizione, trovò alleati nei co-

(1) Amari, l. c., p. 396 e sgg.

muni guelfi e nelle piccole dinastie di Lombardia, ne' vassalli ribelli nel regno di Sicilia, e nei principi tedeschi. Dal canto suo Federico pensava seriamente ad annichilire la potestà temporale del papa, ed a rendersi soggetta Roma di fatto. La nuova e terribile lotta che s'impegnò fra Chiesa ed Impero, portò alla caduta della casa dei Hohenstaufen. E così scomparve allora l'ultima prospettiva di una ricostituzione dell'unità politica, e l'Italia al finire del Medio Evo rimaneva nella sua antica divisione.

Le cause che sin dal secolo XI produssero un nuovo movimento intellettuale, operarono per lo più nelle altre parti di Europa allo stesso modo che in Italia, e nel secolo XII portarono ad un'epoca di cultura considerevole, quantunque diversa dalla nostra, ad una pre-rinascenza, che studiava digià con zelo gli antichi, ma li riproduceva ancora male intesi e guasti, trasformati dalle idee della propria epoca. Gl'Italiani però precedettero le altre nazioni nel riprendere più vigorosamente gli studi scientifici; de' quali troviamo presso di loro gl'inizi già verso la metà del secolo XI. Una ragione di questo fatto s'ha certamente da riconoscere col Giesebrecht nella continuità di una più forte tradizione classica, nella predilezione con cui erano stati coltivati gli studi grammaticali, e si era conservata quindi, almeno superficialmente, una conoscenza degli autori. Ma oltre a ciò la cultura antica dovea risvegliarsi alla vita, ed aver la sua influenza sul tempo presente, più agevolmente e più presto su questa terra, dove essa era indigena, su cui, più che non altrove, i ruderi dei suoi grandiosi monumenti parlavano alla fantasia delle novelle generazioni. Quel che poi distingueva anche lo stato d'Italia di allora da quello del resto dell'Occidente, era una maggiore diffusione della cultura, alla quale non partecipava soltanto il clero, ma in una certa misura anche il laicato. Raterio da Verona menziona accanto a scuole di chiese e monasteri, anche scuole private, e si trovano in documenti nomi d'insegnanti senza un titolo ecclesiastico. Il tedesco Wippo nel suo panegirico di Errico III esorta l'imperatore ad incitare in Germania pure i Grandi perchè mandino i figliuoli alla scuola e facciano loro apprestare cultura letteraria e conoscenza delle leggi, come si faceva una volta in Roma, e come si usa ancora presso gl'Italiani:

> Hoc servant Itali post prima crepundia cuncti,
> Et sudare scholis mandatur tota iuventus.

Di certo però gli effetti di questa differenza importante non si mostrarono che posteriormente; anche in Italia al principio la produttività letteraria si trova solo tra gli ecclesiastici, e sono particolarmente i monasteri che formano il vero domicilio del sapere.

L'antica e venerabile abazia di Monte Cassino, fondata nel 529 da S. Benedetto, come uno dei punti di diramazione più importante del monachismo d'Occidente, distrutta nel 589 dai Longobardi, ricostruita nel 718, ridistrutta dai Saraceni nell'884, e riedificata verso il 950, spiegò sotto la direzione dell'ottimo abate Desiderio (dal 1057), poscia papa Vittore III, una grande vitalità artistica e letteraria. Il monastero e la chiesa furono rinnovati splendidamente con colonne romane di marmo, mosaici greci, e suntuose porte di bronzo. Si copiarono manoscritti con diligenza e li si ornarono di miniature. I monaci Alfano, che fu poi arcivescovo di Salerno (1057—85), e Gaiferio trattarono argomenti religiosi nei metri dell'antica lirica, con una perfezione di forma e una purità di lingua, che merita la maggiore ammirazione in questi tempi; in Alfano si trovano imitazioni da Virgilio, Orazio, Ovidio, Giovenale. Un altro monaco, Amato da Salerno, scrisse verso il 1080 la storia della conquista normanna, la quale, perdutosi l'originale latino, ci è rimasta in una versione francese antica. Costantino Afro da Cartagine, il quale, familiarizzato, per lunghi viaggi in Oriente, colla sapienza degli arabi, sfuggì verso il 1077 alle persecuzioni della sua patria, ed entrò nel monastero di Monte Cassino, tradusse opere di medicina dall'arabo e dal greco in latino, e con ciò, come sembra, promosse non poco i principii della scuola medica salernitana. Pandolfo da Capua compose una lunga serie di scritti su cose astronomiche. Finalmente le discipline predilette degl'Italiani, la grammatica e la rettorica, sono rappresentate da Alberico, il quale era di una versatilità speciale e fè anche lavori teologici, versi di forma classica e ritmi popolari, trattati di musica e di astronomia. Nelle sue *Rationes dictandi* e nel *Breviarium de dictamine* egli diè per la prima volta la nuova teoria per maneggiare con arte lo stile epistolare, con le cinque parti della *Salutatio, Captatio benevolentiae, Narratio, Petitio* e *Conclusio*, teoria che rimase per secoli la base dei precetti degli epistolari. La sua familiarità con gli autori antichi si riconosce specialmente da un altro libretto, i *Flores Rhe-*

torici, o *Dictaminum Radii*, che contengono gli ammaestramenti sulla composizione e sullo stile, e tolgono gli esempi da Virgilio, Ovidio, Orazio, Terenzio, Persio, Lucano, Cicerone e Sallustio.

Contemporaneamente a questa attività scientifica nell'Italia Meridionale ne cominciò un'altra in Lombardia. Parma era celebrata come sede per lo studio delle arti liberali, e in alta riputazione stavano anche le scuole milanesi. A questa contrada appartiene Anselmo il « Peripatetico », come egli si è chiamato nell'unica opera che di lui si conserva, la *Rhetorimachia*. Da questo scritto noi apprendiamo parecchie cose sulla sua persona. Di nobile famiglia, nativo del pavese, era uno scolare del « filosofo » Drogo, il quale insegnò in Parma, divenne membro del clero di Milano, andò poi in Germania alla corte dell'imperatore Errico III ed entrò nella sua cappella. Anselmo mostra dimestichezza con Filosofia e Teologia, Giurisprudenza e Grammatica: ma lo studio suo principale era la Rettorica. In quest'ultima aveva scritto un libro d'ammaestramento, col titolo *De materia artis*, ma che è andato perduto; e come esemplificazione alle dottrine esposte qui dovea servire la *Rhetorimachia*, che è dedicata all'imperatore Errico e fu scritta tra il 1046 e il 1056 (1). È una finta confutazione rettorica in tre libri; finge di essere stato assalito in uno scritto da un suo cugino Rotilando, e di questo supposto scritto mostra tutti gli errori di rettorica, difende sè stesso e il clero milanese, e rigetta contro l'assalitore i biasimi di scostumatezza. Così egli trova occasione di mostrare la sua abilità dialettica; si muove tra argomentazioni sottili e sofismi, e il suo dettato è pesante, tortuoso, spesso oscuro, ma corretto, e passa sovente al ritmo e alla rima. La sua erudizione attinge a preferenza alla Rettorica *ad Herennium* e al *De Inventione* di Cicerone. Il libro è penetrato di un forte sentimento del proprio valore, di una fiducia grande nella potenza e nella dignità dell'arte nel cui possesso l'autore si sente, di un entusiasmo fiero per la scienza. È già caratteristico il pensiero di far la propria persona oggetto dello scritto difensivo, e di prendere così appiglio ad un'eccessiva lode di sè stesso. Questa grande stima del proprio valore, unita ad un desiderio ardente di gloria e di plauso, si fa manifesta nei rappresentanti della vita

---

(1) E. Dümmler, *Anselm der Peripatetiker nebst anderen Beiträgen zur Literaturgeschichte Italiens im 11. Jahrundert.* Halle, 1872.

scientifica subito che questa comincia. V'è in ciò l'orgoglio, facile a comprendersi, di chi dopo lunghe tenebre intellettuali è pervenuto, il primo ed a fatica, ad acquistare un tesoro di conoscenze, e nella ignoranza generale guarda gli altri molto al di sotto di sè: è quindi il natural modo di sentire della rinascenza, come apparse poi così fortemente negli umanisti. Con quali parole altotonanti il monaco Alberico ammonisce il lettore a prestar attenzione al suo trattato di rettorica, che oggi ci pare una cosa tanto meschina, ed in quel tempo era grande opera! « Possa il novello nettare non colare invano; tocco dal raggio di Febo possa lo spirito far germogliare fiori; qui si alza a volo Alberico, qui egli spera la palma: qui l'avversario taccia, ammutolisca, ammiri, si confonda! » Anselmo il peripatetico si vanta che tutta Italia risuona del suo nome: che Francia e Germania sono in giubilo pel suo arrivo (1). Nel suo viaggio alla corte dell'Imperatore egli, fra i trionfi ed il plauso, presentava la sua opera con uno scritto commendatizio del suo maestro Drogo. In una visione, che descrive al principio del libro secondo, fa che i santi del paradiso e le tre Muse della Dialettica, della Rettorica e della Grammatica se lo contendano; egli si trova nei campi elisi, in compagnia dei beati; ma le Muse si dàn premura di indurlo a tornare sulla terra, perchè egli è l'unico loro presidio, l'unico loro appoggio fra gli uomini: se egli non c'è più, nessuno sorgerà che si uguagli a lui in queste arti. Svegliato dal sogno, esamina che cosa egli avrebbe preferito, se gli fosse stata libera la scelta, la compagnia delle Muse o quella de' beati: il più grato gli sarebbe stato il godere nello stesso tempo di tutte e due le cose, intanto, poichè la beatitudine eterna quaggiù è impossibile, sceglie le Muse. Abbiamo dunque anche qui un tratto che accenna al periodo posteriore della rinascenza: la sapienza pagana è già messa a confronto col paradiso cristiano, e senza venire ad una decisione.

Ed anche un'altra particolarità caratteristica, che ritorna poi presso gli umanisti, si trova già da allora accoppiata alla vita letteraria, cioè il diletto alla polemica, la gelosia tra gli scrittori, che letigano intorno al piccolo sapere acquistato or ora, e si contendono il primato. Anselmo in una lettera a Drogo risponde mi-

(1) È vero che Anselmo stesso cerca nella lettera a Drogo (p. 20) di mettere le sue vanterie come semplice scherzo; ma nessuno gli crederà.

nutamente alle accuse degl'invidiosi e de' suoi deprezzatori, dei quali alcuni dicevano che egli non era allo stato di comporre una tale opera, e che avea scritto con l'aiuto altrui, mentre altri dichiaravano quest'opera superflua, altri poi lo mettevano in sospetto di eresia e di pratica coi demoni, perchè egli cercava ne' suoi studi la solitudine. Simili querele su l'invidia e l'astio incontriamo pure in Alberico, e poi anche in Pietro Diacono, e si ripetono sempre negli autori di epistolari. E questi ultimi attaccano anche Alberico, benchè questi sia il proprio fondatore della loro arte, gli rimproverano accessori superflui oppure sostengono di tenersi ai modelli classici più strettamente di lui.

Un esercizio di grammatica e rettorica era pure in massima parte la poesia latina medioevale, imitazione degli autori, che si erano letti, ripetizione di formole imparate; e solo raramente appariva un'ispirazione propria. Il più di quest'ultima si osserva ancora nella lirica religiosa, come presso i poeti ricordati di Monte Cassino, o negl'inni di S. Damiano. Dall'Alta Italia proviene una poesia amorosa in 150 distici leonini, composta certamente da un ecclesiastico, leggendosi sulle pagine rimaste vuote di un salterio latino, e scritta probabilmente verso il 1075, perchè si allude alla sconfitta di Enrico IV per opera de' Sassoni. Comincia così:

> Cum secus ora vadi placeat mihi ludere Padi,
> Fors et velle dedit, flumine Nimpha redit (1).

Il poeta s'intrattiene con una giovinetta alla riva del Po, ne loda la bellezza, le promette, in una interminabile enumerazione, tutte le agiatezze, gli ornamenti costosi, i godimenti che può desiderare, se ella vuol dargli il suo amore, le promette quella immortalità che gli antichi poeti procacciarono agli eroi e alle donne. Qui tutto è pieno di esagerazioni: l'immaginazione fa vedere all'autore ricchezze sterminate, ch'egli pone ai piedi dell'amata, e lo solleva sopra poeti e sopra Dei, mentre egli ancora ha da lottare a gran stento con la forma.

Tra la fine del XI e il principio del secolo XII, cade un numero di poesie latine più estese di contenuto istorico sopra fatti del tempo stesso degli autori, encomii di principi e di comuni, e narrazioni delle loro gesta. L'opera più perfetta tra esse, distinta

---

(1) Dümmler, *Anselm.* p. 94 e sgg.

per la semplicità e la chiarezza dell'esposizione, e la spigliatezza degli esametri sono le *Gesta Roberti Wiscardi* di Guglielmo Appulo (1); ma proprio di costui è probabile che non fosse un italiano, ma un francese, e il soprannome *Appulo* si riferisca solo al suo nuovo luogo di dimora (2). Molto più rozza è la *Vita Mathildis* del monaco Donizo in Canossa, un panegirico della contessa di Toscana, composta lei vivente, alla fine del 1114 (3), una semplice cronica, senza arte e senza ornamento, in versi aspri e in una forma negletta, con predilezione speciale ad usare affettatamente parole greche. Ugualmente difettosa è la forma di una poesia anonima sulla soggezione di Como per opera de' Milanesi (1118—1127), scritta da un abitante di Como (4). I barbarismi, gli errori di grammatica grossolani, la molta mancanza di chiarezza, che rende continuamente necessaria una spiegazione, fanno riconoscere il basso grado di cultura dell'autore; pure si trova qua e colà, particolarmente verso la fine del poema, un certo calore patriottico, dove l'autore compiange la sciagura della sua città natìa.

Il canto in lode di Bergamo scritto tra il 1112 e il 1129 da un maestro Moisè, un grammatico perciò (5), in triviali esametri rimati, offre un certo interesse per la storia favolosa che è raccontata in fine sull'origine della città, una di quelle leggende di fondazioni come se le inventarono tutte le città più importanti d'Italia. Secondo essa il gallo Brenno avrebbe fortificata Bergamo come la cittadella della sua potenza. Quando poi i Romani ebbero cacciato via questa *peste gallica*, il Senato, per essere sicuro per l'avvenire, vi pose un presidio con un Fabio alla testa, della stirpe gloriosa di quelli che in numero di trecento perirono alla Cremera per la patria, e così il grammatico canta questo nobile Fabio, il primo protettore della sua città, e lo innalza sopra Enea, Catone e Cicerone. Questi nuovi Comuni sentirono il bisogno, oltre che del proprio santo protettore, di derivare la loro nobiltà da un Romano, un Greco o un Trojano famoso.

(1) *Mon. Germ. Script.*, IX, 241.
(2) Vedi Amari, *Storia dei Musulmani*, III, 22.
(3) *Mon. Germ. Script.*, XII, 348.
(4) *De Bello Mediolanensium adversus Comenses*. Muratori, *Rer. Ital. Script.* V, 413.
(5) *De Laudibus Bergomi*, Muratori, *ib.* 529.

Elementi classici più numerosi che nelle poesie nominate sin qui mostrano due altre, che trattano avvenimenti della storia pisana. Qui lo stato di cose della forte e fiorente repubblica invitava in grado speciale ad un paragone con quello stato del tempo antico. L'una delle due poesie canta la spedizione vittoriosa dei Pisani in Africa nel 1087, nel metro popolare dei versi lunghi ritmici e rimati, con forte cesura, i quali derivavano dal tetrametro trocaico catalettico, e che abbiamo già incontrati nel canto sull'imperatore Ludovico II (1). Alcune esagerazioni, con cui il racconto, fedele nella sostanza alla verità, è abbellito, mostrano che l'autore scrisse già qualche tempo dopo degli avvenimenti. La spedizione è presentata come una crociata contro gl'infedeli, mena alla liberazione di centomila prigionieri cristiani; Cristo protegge e guida i pii guerrieri, fa per essi miracoli, manda un angelo in loro aiuto, fa in modo che i leoni sguinzagliati dai Saraceni si avventino contro questi stessi. Ma insieme il poeta pensa alla guerra di Roma contro Cartagine, guerra che Pisa ha ripresa ora non meno gloriosamente, e comincia la sua poesia con le parole:

> Inclytorum Pisanorum scripturus historiam,
> Antiquorum Romanorum renovo memoriam;
> Nam extendit modo Pisa laudem admirabilem,
> Quam olim recepit Roma vincendo Carthaginem.

Subito dopo si fa un paragone col miracolo di Dio per Gedeone, e, più in là, di que' Romani, che presero parte alla spedizione come alleati di Pisa, è detto che essi facevano rivivere il ricordo di Scipione. Il nobile giovine Ugo Visconti, che cade in battaglia, è paragonato prima a Codro, e subito dopo a Cristo, perchè egli come loro si sacrificò pel bene del popolo. Questa mescolanza ingenua di classico e cristiano, d'immagini prese dalla Bibbia e di altre tolte dalla Storia, e dalla leggenda dell'antichità pagana, che noi già osservammo qua e là, presso i poeti dell'epoca dei Goti, come Ennodio, è caratteristica per la poesia latina del Medio Evo in generale (2).

---

(1) Du Méril, *Poés. pop. du moyen-âge*, p. 239. Paris, 1847. Cfr. Amari, l. c., p. 171.

(2) Cfr. Pannenborg in *Forschungen zur dtschen. Gesch.*, XI, 225. Kuno Francke, *Zur Geschichte der lat. Schulpoesie des XII und XIII Jahrh.*, p. 37. München, 1879.

La ritroviamo nel lungo poema in sette libri sulla conquista delle Baleari, di un Laurentius Vernensis, cioè, come pare, da Verna in Toscana, il quale era diacono dell'arcivescovo Pietro II di Pisa, e che, come si vede in più luoghi della narrazione, egli stesso nel seguito dell'arcivescovo fu presente alle battaglie (1). Egli dà principio alla sua opera nel tono dell'epopea antica, con l'annunzio dell'argomento:

Arma, rates, populum, vindictam coelitus actam
Scribimus, ac duros terrae pelagique labores,
Geryonea viros sese per rura terentes,
Maurorum stragem, spoliata subactaque regna.

Nella descrizione del viaggio per le Baleari si affollano continuamente i paragoni con la guerra troiana: quando le navi si allontanano dal lido, piangono i congiunti che rimangono, come già le donne achee quando gli eroi salpavano verso Pergamo; in Sardegna i Pisani sono accolti dal re Costantino come i Danai in Aulide; quando si descrive l'orribile tempesta, contro cui han da combattere le navi, è detto che lo stesso figlio di Laerte non ne sarebbe rimasto imperterrito. In altra occasione troviamo paragoni con Cesare, con gli afflitti Sabini derubati delle loro donne, e così via. Dappertutto in questa narrazione monotona e goffa, ma che pure nella descrizione delle battaglie è animata dall'entusiasmo religioso, si fa visibile lo sforzo del poeta di adoperare tutta la macchina dell'epopea classica. Egli ci dà enumerazioni di truppe nella maniera de' cataloghi omerici e virgiliani; fa che i suoi personaggi tengano delle lunghe, artificiose concioni; usa i nomi di divinità romane, Febo e Titano per il sole; Domeneddio è chiamato *Tonans*, oppure *Astripotens rector;* gli oggetti hanno le denominazioni della poesia classica; il gonfaloniere pisano ferito è guarito con erbe peoniche, lo scudo si chiama *septemplex tergum* o *septena terga.* E frattanto riappaiono i nomi di Cristo e dei Santi, la prigionia de' Cristiani presso i Musulmani è paragonata a quella degl'Israeliti in Egitto, e simili. Ed era che le immagini ed i nomi classici non avevano per l'autore significato pagano: erano forme vuote, semplici ornamenti poetici, che si pote-

(1) *Laurentii Vernensis ..... Rerum in Majorica Pisanorum ..... libri septem,* MURATORI, *Script.*, VI, 111. MIGNE, *Patrologia*, *Ser. Lat.*, t. 163, p. 513.

vano adoperare per ogni oggetto, e che nella poesia sembravano indispensabili, perchè le contenevano i modelli di ogni poesia, le opere degli antichi. Sotto questo rispetto è notevole soprattutto la fine del sesto libro. Qui si racconta come le anime de' Saraceni uccisi vadano all'inferno, e questo, che è l'inferno cristiano, è popolato di personaggi dell'antico Erebo, dove Cerbero conversa con Plutone, Eaco e Radamanto incitano il Re dell'ombra a ricevere degnamente i nuovi arrivati con le sue pene, e dove i tormenti escogitati dalla fantasia cristiana, caldo e gelo, pasti di vipere e di rospi, bevande di veleno, si uniscono a quelli classici, come la sete insoddisfatta di Tantalo. Questa metamorfosi di figure del Tartaro pagano in demoni dell'inferno cristiano divenne d'uso generale; la incontriamo anche più tardi nelle visioni dell'altro mondo, e finalmente nella maniera più grandiosa e con senso più profondo nella *Commedia* di Dante.

Anche gli studi teologici e filosofici, che finora erano stati negletti, ebbero presso gl'Italiani uno slancio notevole nel secolo XI, anzi per breve tempo essi superarono le altre nazioni che in questo campo erano state sinora al disopra. Il grande movimento nella Chiesa, mosso da Ildebrando, le lotte accanite pro e contro le sue innovazioni, per le investiture e la supremazia del potere spirituale, in fine le contese accesesi di nuovo con la Chiesa greca sul dogma della Processione dello Spirito Santo, incitarono a penetrare più addentro nelle quistioni della fede, nelle istituzioni della Chiesa e nella sua storia, e produssero dotte opere teologiche, come quelle di Alberico di Monte Cassino, di Sant'Anselmo, vescovo di Lucca, di San Bruno, vescovo di Segni, dell'arcivescovo Grossolano di Milano e dell'arcivescovo Pietro di Amalfi.

Colui che con la parola e con gli scritti sostenne nella maniera più efficace Ildebrando nella sua opera di riforma, fu s. Pier Damiano, nato in Ravenna il 1006 o il 1007, prima maestro di arti liberali e di Giurisprudenza in Parma, poi eremita nel romitaggio di Fonte Avellana presso Gubbio, da papa Stefano IX innalzato nel 1057 alla dignità cardinalizia, contro il volere di lui e dopo viva resistenza, e da quel papa e da' suoi successori adoperato nelle più difficili missioni nel porre fine a disordini e appianare contese della Chiesa, sino a che morì in Faenza nel 1072. Pier Damiano è il più fervido rappresentante della nuova tendenza ascetica, la quale dopo un'epoca di secolarismo era mossa dalla

Badia di Clugny ed era stata introdotta in Italia per opera specialmente di san Romualdo. La conversione dell'umanità traviata, e particolarmente la purificazione della Chiesa profanata è lo scopo della sua opera. Egli è un predicatore della penitenza, è un accusatore e un giudice spietato del vizio, del quale ha dato quadri spaventosi. Le idee dell'ascetismo medioevale trovano in lui l'espressione più tetra. Egli crede non più lontano il comparire dell'anticristo e il giorno del giudizio finale, e se ne accorge alla perversità sempre crescente degli uomini. « Come nella tempesta », dice con immagine potente, « come nella tempesta più calmo e meno pericoloso è l'alto mare e alle coste s'impennano i fiotti, così ora che si avvicina la fine del mondo il fermento dell'umana corruzione alza con più violenza le sue bolle alle sponde, e torreggia l'onda della concupiscenza e della superbia » (*Epist.* I. 15). Nelle sue prediche di penitenza, nelle sue lettere, nei suoi trattati lotta senza posa contro que' nemici appunto, che papa Gregorio voleva estirpare, la simonia, il matrimonio e la lascivia dei chierici. Cerca di spaventare i neghittosi con racconti di morti repentine e terribili dei peccatori, che non trovarono più tempo al pentimento, o con racconti di visioni dell'altro mondo e di apparizioni di morti, che egli ripete con animo credente. Il rimedio salutare per la corruzione morale è la macerazione: difende e loda gli esercizi di penitenza, il digiuno, il silenzio, le genuflessioni, sopra tutto la disciplina, in lode della quale egli ha composto un apposito scritto, e il cui uso si affaticava di diffondere nei chiostri. La vita di anacoreta, la quale si dà tutta a questi esercizi, alla preghiera e alla contemplazione, è, a suo vedere, lo stato della più alta perfezione per gli uomini, nel quale l'anima liberata dalla immondizia terrena ridiventa più simile alla sua immagine Dio.

Pier Damiano ha familiare la cultura profana del suo tempo, cita poeti classici, storici e filosofi, ne' suoi scritti polemici si serve della dialettica di scuola. Ma questo sapere in lui è strettamente subordinato ad uno superiore, ed egli ha pronunziato la famosa sentenza che la filosofia dev'essere l'ancella della teologia. « La sapienza umana, egli dice, dove essa è adoprata a trattare soggetti divini, non deve presumersi di far la maestra, ma come un'ancella servire officiosamente alla sua signora, sicchè essa non travii, quando voglia precedere » (*De divina omnipotentia*, cap. 5).

A lui il sapere mondano è soltanto mezzo allo scopo, una preparazione a conoscer meglio le cose eterne, e, quando egli mette a confronto sapienza umana e divina, fa poco conto della prima, talora anche la disprezza, ed inveisce contro quelli che la coltivano per sè stessa, biasima i monaci che « poco apprezzando la *regola* di Benedetto, si occupano più volentieri della *regola* di Donato » (*De perfectione monachorum*, cap. 11). In questo rispetto adunque Damiano sta in opposizione agli studi classici di allora, cui non riconosce che un valore limitato, sebbene egli vi partecipi non scarsamente. La sua vera dottrina è ne' dommi, nella patristica, nella Sacra Scrittura. Qui pochi gli sono pari. Una grande abilità egli mostra nella spiegazione allegorico-mistica, praticata sin da S. Ambrogio, di passi della Bibbia, in relazione a dottrine morali e al destino dell'anima; le sue prediche e le lettere ne son piene. E similmente che per la Bibbia, Damiano ha adoprata questa spiegazione tropologica o spirituale anche per la favolosa storia naturale degli animali nel Medioevo, ed a quest'ultimo argomento ha consacrato un'apposita scrittura dedicata a' monaci di Monte Cassino, *De bono religiosi status et variorum animantium tropologia*, che non è altro quindi se non uno dei più antichi bestiari allegorizzati. La natura si cambia pel teologo in una maestra della morale: Dio, secondo Damiano, ha dato agli animali le loro forze e le loro proprietà appunto per questo, che l'uomo derivi dalla loro contemplazione e spiegazione precetti per la salute dell'anima sua.

Importante è ciò che dice Pier Damiano sul rapporto tra la potestà spirituale e temporale; in lui il pensiero della loro reciproca indipendenza, la separazione delle due sfere di autorità, è per la prima volta più nettamente formulata. « L'una non può far a meno dell'altra; il sacerdozio è difeso dalla forza che ha lo Stato, e questo ha il suo appoggio sulla santità dell'autorità sacerdotale. Il Re è cinto della spada, perchè egli affronti armato i nemici della Chiesa; il sacerdote attende alla preghiera, per fare propizio Iddio al re e al popolo. Quello deve ponderare le cose terrene con la bilancia della giustizia; questo deve porgere agli assetati l'acqua della parola celeste. « Così egli scriveva al giovane imperatore Enrico IV, esortandolo ad annullare l'antipapa Onorio (*Epist.* VII, 3). Qui Damiano non si trova del tutto nello stesso punto di vista di papa Ildebrando: egli non possedeva quella inflessibilità,

quella rigidezza nelle conseguenze, che ammirava nel suo grande amico, quando lo paragonava al vento di Borea e lo chiamava un « Satanasso santo ». Egli stesso inclina più facilmente a che s'invochi l'aiuto dell'impero per appianare controversie ecclesiastiche, e la precedenza, ch'ei certamente vuole guarentire al papa, è solo una precedenza di rispetto. Ma anch'egli morì prima di vedere le fasi più violente della lotta, e tenne come possibile l'unione amorevole delle due potestà, che dovevano guidare in comune il genere umano nei due indirizzi differenti. Come in Cristo erano congiunti sacerdozio e regno, così anche per il legame di amore scambievole dev'essere nelle persone eminenti del regnante spirituale e del temporale, che cioè « nel Papa si contenga sì bene il Re, come nel Re il Papa, però senza pregiudizio delle prerogative del Papa..... Egli, come il padre, deve ottenere sempre, secondo il diritto paterno, la precedenza, e il Re come figlio unigenito riposare negli amplessi del suo amore » (*Disceptatio Synodalis*, conclusione). Quest'indipendenza e concordia della Chiesa e dell'Impero rimase l'ideale sempre inarrivabile del Medio Evo.

La religiosità estatica di S. Pier Damiano cercò la sua espressione anche in forma poetica: nei suoi inni egli si serve con facilità e abilità degli antichi metri, ma più spesso adopera i ritmi, e allora si avvicina anche, per la semplicità con cui esterna i proprii sentimenti, al tono popolare. Alcuni di questi canti sono di una vera bellezza poetica, soprattutto l'inno *De Gloria Paradisi*, che dipinge in versi sonori la gioia dei beati con colori ricchi e vivaci, nel modo stesso che la fantasia popolare se la figura dalle cose più preziose della terra.

Due altri italiani di quest'epoca, i cui nomi, come quello di Damiano, sono tra' più celebrati della sapienza medioevale, Lanfranco e Sant'Anselmo di Canterbury, passarono fuori tutta la loro età più tarda; e a questo soggiorno lungi dall'Italia appartengono i loro studi di teologia e filosofia e le loro opere. Lanfranco, nato in Pavia verso il 1005, di distinta famiglia, studiò le arti liberali e Diritto in Bologna, acquistò in queste discipline conoscenze non comuni, e passò le Alpi per mostrare in altre nazioni la sua abilità di giurista e di dialettico. Pervenne in Avranches nella Normandia: quivi un caso disgraziato lo volse per la sua nuova via. Un giorno nella strada tra Avranches e Rouen egli fu svaligiato da masnadieri e legato ad un albero: in questa posizione

disperata, con la morte innanzi agli occhi, fe' voto di consacrarsi a Dio. Quando, al mattino seguente, fu liberato da certi viandanti, entrò nel chiostro Le Bec, e qui s'impose le più dure privazioni e discipline (1042). Ma si riconobbe in lui il grande scienziato: aprì una scuola (1046), che divenne presto celebre, e alla quale accorsero da ogni parte i desiderosi d'apprendere, sicchè l'abazia, meschina per lo innanzi, ebbe ricchezza ed autorità. Poi ne divenne priore. La sua gran fama di teologo se l'acquistò nella polemica contro Berengario di Tours nella contesa sulla transustanziazione. Guglielmo di Normandia lo fe' abate di S. Etienne in Caen, poscia, dopo la conquista d'Inghilterra, arcivescovo di Canterbury, e, dopo il Re, egli fu la persona più potente e più influente del regno. Morì il 1089.

L'importanza di Lanfranco fu negli scritti minore che non nella sua attività didattica nella scuola di Bec, dalla quale sorsero poi gli uomini più dotti dell'epoca. Apparteneva a questi suoi scolari Anselmo, la cui vita si passò quasi alla stessa maniera di quella del suo maestro ed amico. Nativo di Aosta, anch'egli andò ad Avranches, a ventisette anni si fe' monaco in Le Bec, succedè a Lanfranco come priore, divenne abate del monastero (1079), e il 1093 ascese alla cattedra arcivescovile di Canterbury. Nella lotta delle investiture Anselmo combattè tenacemente per l'indipendenza della Chiesa, prima contro Guglielmo II, poi contro Enrico I; due volte fu costretto ad abbandonare la sua sede, e dimorò più anni in Francia; in quel tempo andò pure nella sua patria. Il 1106 ebbe luogo il riconciliamento con re Errico, e tre anni dopo del ritorno morì Anselmo, il 21 aprile 1109. La nobile purezza dei suoi costumi, lo zelo ardente pel bene della Chiesa, il suo disinteresse, la bontà e severità paterna con cui egli stette a capo prima del monastero, poi della diocesi, gli dettero, già vivente, fama di santità, la quale crebbe dopo la sua morte. Si divulgarono storie di miracoli che egli doveva aver fatti: la canonizzazione però non ebbe luogo che secoli più tardi.

S. Anselmo lasciò numerosi lavori teologici e filosofici: la filosofia sta per lui, come in generale questo è il carattere del pensiero medioevale, in stretta unione con la fede, deriva da questa stessa: da S. Anselmo viene il celebre *credo ut intelligam:* « Io cerco non di conoscere per credere, ma credo per conoscere: perocchè io credo anche questo, che se io non crederò, non conoscerò

neppure » (*Proslogion*, cap. I, in fine). Ma quando noi possediamo la fede, dice il santo, dobbiamo anche, fondandoci su di essa, tendere alla conoscenza: « Come il giusto ordine richiede che noi crediamo i misteri della religione cristiana, ancor prima che possiamo escogitarli con la ragione, così mi sembra negligenza quando noi dopo essere raffermati nella fede, non ci affatichiamo a conoscere ciò che crediamo ». Tutte le argomentazioni di questa filosofia concorrono adunque a ciò, a dimostrare i dommi. La ragione crede d'esser libera ed è vincolata; essa crede di trovare nella sua via quello stesso che insegna la fede, e vede in quest'accordo una conferma meravigliosa: ma essa ha già fin dal principio avanti agli occhi la sua mèta, e la cerca affannosamente per strade tortuose, a salti, a forza, e la dimostrazione diventa una sottile sofisticazione. Nelle contraddizioni che sorgono dagli articoli di fede, unità e trinità, creazione dal niente, predestinazione e libero arbitrio, ecc., la ragione va qua e là contorcendosi, e guizza fuori finalmente con un gioco di parole, un paralogismo, o confessa essere qui i limiti della conoscenza, e il contradditorio essere la verità, mentre pure si cercava costantemente la verità nell'eliminazione della contraddizione.

Anselmo nel suo *Monologium* ricostruisce la materia più difficile del domma, in apparenza dà pure ragioni critiche, con metodo strettamente filosofico, nella realtà egli si fonda sul doppio significato delle parole *verbum*, *filius*, *spiritus*, ecc. Ma, pieno di entusiasmo pel sapere e pel conoscere, fa illusione a sè stesso, e la sua ferma credenza gli nasconde i difetti della sua logica. Anche la dimostrazione ontologica dell'esistenza di Dio dall'idea di esso come dall'essere perfettissimo, che Anselmo pensò e pubblicò nel suo *Proslogion*, e che Cartesio ritrovò dopo cinque secoli e mezzo, è solo un paralogismo, per cui la fede raggiunge ciò che cerca, e ne rimane soddisfatta. Ma pure un progresso l'abbiamo noi qui di fronte, p. es., a Pier Damiano, il riconoscere cioè certi diritti della ragione, un uso più largo di essa nella ricerca scientifica, quand'anche non sia in conclusione che un sostegno secondario della fede. Questa era la filosofia del Medioevo, il principio di quell'indirizzo che si chiamò Scolastica, soltanto che questa introdusse un metodo più adatto alla scuola, più pedante, giovandosi anche delle dottrine aristoteliche conosciute meglio d'allora in poi. Nella metafisica teologica di S. Anselmo si trovano

piuttosto elementi platonici, fornitigli da Agostino, Dionisio Areopagita e Boezio.

Il movimento filosofico-teologico, che aveano iniziato dotti italiani, ebbe la sua continuazione in Francia e non in Italia, dove queste scienze riperdettero per allora il loro terreno. Alcuni italiani dell'epoca susseguente, che si dettero ad esse, fiorirono fuori del loro paese, come già Lanfranco ed Anselmo. Gerardo da Cremona, morto il 1187, che si rese benemerito negli studi con le traduzioni dall'arabo (di Avicenna, dell'Astronomia di Tolomeo), acquistò in Toledo le sue cognizioni, e in questa città visse e scrisse. Il celebre Pietro Lombardo, l'autore della Somma teologica generalmente in uso nel Medioevo, intitolata da lui *Liber Sententiarum*, era probabilmente dei dintorni di Novara, ma andò ben presto in Francia per perfezionare i suoi studi, divenne professore in Parigi, poi vescovo della medesima città nel 1159, dove anche morì nel 1160. In Francia e soprattutto in Parigi fiorì nel sec. XII la teologia e la filosofia scolastica e mistica, mentre in Italia solo nel XIII sec. questi studi ebbero uno splendido rinnovamento per opera di S. Tommaso e di S. Bonaventura. Nel secolo XII invece un'altra volta predominò tra gl'Italiani quel senso loro proprio del reale e del positivo, e si coltivarono con ardore gli studi di medicina e giurisprudenza, che sono in immediata relazione con la vita pratica, nelle quali scienze le scuole di Salerno e Bologna si acquistarono allora la loro grande celebrità in tutta Europa. E quindi anche l'influenza dello stato laico e il passaggio della dottrina dal clero ad esso ebbe il suo cominciamento, il quale prelude alla nuova epoca della vita intellettuale.

Ma con la giurisprudenza veniva alla sua volta a congiungersi lo studio della rettorica e della grammatica, trattate però da un sol lato, per il bisogno pratico del foro e del notariato. Gli stranieri vedevano quindi la mancanza dell'interesse propriamente scientifico negl'Italiani. Nella *Bataille des Sept Arts* del poeta normanno Henri d'Andeli i *Lombart* (così si chiamavano allora in Francia generalmente tutti gl'Italiani) compariscono come tali rappresentanti della rettorica, che senza amarla l'esercitano solo a scopo di lucro. La grammatica e la rettorica insomma erano allora un ammaestramento per lo stile epistolare e diplomatico, e venne fuori un gran numero di epistolari e formulari, che si chiamavano *Artes dictandi* o *Summae dictaminum*, e contenevano regole della

composizione e della forma, e raccolte di esempi. Ai lavori di Alberico di Monte Cassino, che con la sua teoria delle cinque parti della lettera avea dato a quest'arte il nuovo fondamento, tennero dietro quelli di un Alberto da Samaria, che scrisse tra il 1111 e il 1119, di un Aginulfo, di un Alberto di Asti, e parecchie *Artes dictandi* anonime della Lombardia. Uno scolare di Alberico era il canonico Ugo da Bologna, le cui *Rationes dictandi prosaice* furono condotte a termine dopo il 1124. Guido Faba, cappellano di S. Michele in Bologna, scrisse verso il 1229 la sua *Doctrina ad inveniendas, incipiendas et formandas materias*, che è interessante particolarmente per ciò, che essa ci offre per la prima volta anche esempi in lingua volgare.

La maggior fama di grammatico godè al principio del sec. XIII maestro Boncompagno, dei dintorni di Firenze, il quale insegnò all'università di Bologna. L'opera sua principale la intitolò da sè stesso *Boncompagnus:* essa, come egli stesso ci fa sapere, il 25 marzo del 1215 fu letta innanzi ai professori di quella scuola illustre, e premiata, come anche dall'università di Padova, e pubblicata il 31 marzo del 1226. Boncompagno si trovava ancora in Bologna nel 1235; poscia andò alla corte romana per fare colà la sua fortuna, ma vide le sue speranze deluse, e venne in tale povertà che morì in un ospedale in Firenze. Boncompagno era un carattere originale, un gran motteggiatore, propriamente alla maniera de' Fiorentini, come dice il cronista Salimbene, che ci fornisce di lui parecchi aneddoti e facezie. Anch'egli possedeva in grado eminente quell'esagerata stima di sè stesso, come la trovammo in Anselmo il peripatetico. Nel dialogo tra l'autore e il suo libro al principio del *Boncompagnus*, parla di sè stesso, dell'importanza della scienza che insegna, enumera le altre sue opere, delle quali egli designa una come « l'imperatrice delle arti liberali ». Nelle sue millanterie si eleva sopra Cicerone, che a lui non sembra affatto esemplare, egli vuole essere originale nella rettorica, e nell'opera intitolata *Palma* afferma di non ricordarsi di aver mai letto Tullio, lo che è una grande menzogna, poichè egli polemizza altrove contro di lui e lo biasima per i precetti poco pratici e la poca chiarezza della locuzione. Anch'egli ha molto da lamentarsi de' maligni nemici ed invidiosi, ma li tratta con grande alterezza. Alla fine del *Boncompagnus* prega il lettore di augurar pace all'autore « che innumerevoli scorpioni cercavano di pungere

con le code velenose, dietro alle cui spalle moltissimi cani latravano; ma innanzi al suo sguardo ammutolivano le labbra di tutti gl'invidiosi ». Ad alcuni dei suoi libri egli dette nomi ampollosi: *Cedrus*, *Mirra*, *Palma*, *Oliva*, *Rota Veneris*, *Notulae Aureae*, *Liber Decem Tabularum*. Quando si leggono questi titoli, si dovrebbe aspettare qualche altra cosa che regole ed esempi dello stile epistolare. Ma pure non si possono negare all'autore uno spirito vivace, senso ed interesse per i fatti reali, e perciò il suo modo di trattare le cose si distingue, e con suo vantaggio, dall'aridità degli altri lavori del genere. Racconta delle volte, a mo' d'illustrazione, avvenimenti, tratti aneddotici di sè e di altri, dà preziose notizie sui costumi del suo tempo, come nel passo un po' più esteso del *Boncompagnus* sugli usi de' lamenti funerari in Italia e altrove, o nel racconto degli scherzi grossolani, che Guido Guerra, conte palatino di Toscana, si permetteva coi giullari che andavano da lui.

Frutto de' grandi avvenimenti storici e specialmente delle libere costituzioni municipali perfezionate fu anche la ricca letteratura delle cronache, che comincia in sul finire del sec. XI. Nel Mezzogiorno scrissero la storia della dinastia normanna Goffredo Malaterra, Alessandro, abate di Telese, Romualdo, arcivescovo di Salerno; nel settentrione il vecchio e il giovane Landolfo narrarono i fatti avvenuti nella loro patria Milano, Sire Raoul e Ottone Morena da Lodi le guerre col Barbarossa. Ben per tempo ogni città di qualche importanza sentì insieme all'incremento della propria potenza il desiderio di vedere conservati alla memoria dei posteri le sue vicissitudini e i suoi fatti. L'opera più grandiosa di questo genere sono gli *Annales Genuenses* (1), cominciati nell'anno 1100 da Cafaro, un uomo che ebbe egli stesso una parte considerevole nella vita politica della sua città, e appartenne più volte alla signoria della medesima. Quando egli ebbe fatto leggere la sua opera ai consoli, questa fu per ordine di essi depositata nell'Archivio della Repubblica. Dopo la sua morte, avvenuta il 1166, i consoli di epoca in epoca fecero continuare la cronaca, la quale arriva così sino all'anno 1293, comprendendo adunque circa due secoli di storia scritta da testimoni oculari, primo esem-

(1) *Monum. Germ. Script.*, XVIII.

pio di un lavoro storico composto per incarico dello stato e sotto la sua direzione.

Un tentativo di passare dallo stile semplice, senza pretese, della cronica, che non fa che porre i fatti l'uno accanto all'altro, ad un'arte di storiografia, lo troviamo per la prima volta in due scritture più piccole di Fiorentini della prima metà del sec. XIII, cioè nelle *Gesta Florentinorum* (1) di Sanzanome e nel *De obsidione Anconae liber* (2) del già noto maestro Boncompagno. Il modello, che si cerca d'imitare, è anche qui ancora l'arte classica. Il sapere grammaticale e retorico, che si acquistava nelle scuole, è trasportato alla storiografia. Sanzanome fa tenere ai suoi personaggi adorne arringhe piene di pompa; così p. es. parla nella guerra contro Fiesole un nobile fiorentino al consiglio e ai consoli, rammenta loro i grandi antenati, i doveri che loro impone la discendenza dai Romani, e tra' Fiesolani si alza un giurista, ricorda loro la gloriosa origine da quell'Italus, a cui tutta l'Italia deve il suo nome, la grande antichità della città, il valoroso Catilina, ecc. In queste concioni finte, i fatti storici servono come materia per l'esercitazione nello stile, così come si era usi nelle scuole a stendere epistole e orazioni sopra temi politici, ponendole in bocca a imperatori e papi. Sennonchè con questo studio di una forma letteraria, la quale non scaturisce dal fatto stesso, ma gli è imposta esternamente, la sostanza della storia soffre scapito, perchè non si vuol sempre comodamente acconciare a queste forme, e il racconto diventa magro, pieno di lacune ed astratto. Boncompagno ha scelto già dal bel principio un argomento molto limitato, che forniva in modo speciale occasione ad infarcirlo di ornamenti retorici, l'eroica difesa degli Anconitani, quando furono assediati nel 1174 dall'arcivescovo Cristiano di Magonza, cancelliere di Federico I. Un vecchio anconitano, il messo greco, Guglielmo Marcheselli di Ferrara, la contessa di Brettinoro, per accendere il coraggio dei cittadini tengono lunghe orazioni, intarsiate d'immagini e sentenze. Il vecchio comincia con le parole: « Io chiamo voi, voi Anconitani, voi che avete origine dal nobile ceppo dei Romani », e più oltre cita un

---

(1) O. Hartwig. *Quellen und Forschungen zur ältesten Gesch. der Stadt Florenz*, I (Marburg, 1875).

(2) Muratori. *Script.*, VI. 925 e sgg.

passo di Terenzio. Ma accanto a cose classiche si tiravano in campo, secondo il gusto del tempo, anche cose della Bibbia. Notevole è in quest'opera di Boncompagno un passo, dove, forse per la prima volta in uno storico medioevale, al nome Italia si unisce qualche cosa di patriottismo nazionale: dopo che l'autore ha raccontato come i Veneziani aiutarono il cancelliere, e tanti altri Italiani combatterono nell'esercito imperiale contro l'afflitta città, egli lamenta queste discordie funeste di fronte allo straniero, e aggiunge (cap. 3): *Nam opinio in hanc me trahit sententiam ut non credam Italiam posse fieri tributariam alicui, nisi Italicorum malitia procederet ac livore: in Legibus enim habetur: « Non est Provincia sed Domina Provinciarum »*. L'idea nazionale in Italia fu svegliata dallo studio dell'antichità, e fu prima un'idea astratta, senza realtà, poichè solo regnava un municipalismo smodato. Quindi il paese, come disse Dante riferendosi al medesimo passo citato da Boncompagno, rimase per tanti secoli

Non donna di province, ma bordello.

La poesia latina che avea prodotte al principio del secolo XII quell'opere storiche rozze, ma non senza interesse rispetto al contenuto, fu poscia coltivata poco in Italia. La cronica in versi si continua con Goffredo da Viterbo, il quale nella sua storia universale intitolata *Pantheon*, scritta verso il 1190 intromise fra la prosa moltissimi passi in un metro inventato da lui stesso (strofe cioè formate da tre esametri, di cui rimano solo i due ultimi) (1). In questa forma è pure composto il poema, più lungo, delle *Gesta Friderici*, un'enumerazione arida dei fatti in stile prosaico. Del resto Goffredo era più tedesco che italiano, visse continuamente alla corte imperiale, e pare che solo in vecchiaia si sia ritirato nella sua città natale Viterbo. Un maestro Pietro da Eboli cantò in distici la sottomissione del regno di Sicilia per opera di Enrico VI. È un panegirico tronfio, che chiama l'imperatore non solamente Cesare ed Augusto, ma anche Giove e Tonante o Sole, lo paragona persino con Cristo, e loda le sue crudeltà come atti della giustizia. Forma la conclusione la preghiera servile per un regalo, mentre l'autore consegna il suo libro all'imperatore: che sembra di avergli data codesta ricompensa in forma di un mulino in Eboli.

---

(1) *Mon. Germ. Script.*, XXII.

Scrisse tra il 1194 e il 1196, mostra conoscenza non piccola degli antichi e padronanza della lingua e del verso, ma quando vuol essere sublime e grave diventa spesso oscuro e pesante (1).

Merita maggiore attenzione un poema didattico che godeva molto favore nel Medioevo, era letto nelle scuole di grammatica e fu poi tradotto in italiano, la *Elegia de diversitate Fortunae et Philosophiae Consolatione* di Henricus Pauper o Henricus Septimellensis, com'è chiamato dal luogo ove ebbe i natali, Settimello presso Firenze. L'autore è caduto da uno stato felice in povertà e in miseria, e cerca consolazione nella sapienza, ch'egli, a suo tempo, ha appreso a conoscere in Bologna. Nel poema si lamenta della sua sventura e della instabilità della dea Fortuna: questa gli appare, ed egli contrasta con lei senza riconciliazione. Allora compare la Filosofia, accompagnata dalle sette arti liberali, e lo rimprovera della sua pusillanimità. La situazione è la stessa che nel celebre libro di Boezio: da esso ha presa l'autore l'idea del suo poema, ma nei particolari fa da sè. Notevole è il pochissimo carattere cristiano che porta la morale presso Enrico: solo di sfuggita si esorta ad affidarsi alla bontà di Dio (IV, 55); nel rimanente la consolazione della filosofia consiste nell'additare i cangiamenti necessari della fortuna, la gloria e l'onore, che porta la fermezza d'animo, i pericoli a cui si è esposti in uno stato elevato, e non nella speranza di premio nell'altro mondo. I rimedi propri contro il dolore e la disperazione, i quali vengono esposti nell'ultimo libro, sono una lunga filza di sentenze triviali, regole per la vita e ammaestramenti per la virtù. Così la filosofia, che presso Boezio da vera maestra di sapienza tratta i più alti problemi metafisici, è qui divenuta una predicatrice discretamente volgare di moralità. Il poeta prende gli esempi dei suoi ammaestramenti per lo più dall'antichità, qualche volta dalla Bibbia e dalla leggenda cavalleresca: alcuni però son presi dai suoi tempi, e poichè qui si parla come di cose successe da poco della prima spedizione fallita di Enrico VI in Sicilia, dell'uccisione di Corrado di Monferrato e della prigionia di Riccardo Cuor di Leone, così vediamo che il poema fu composto verso il 1192. Specialmente là dove parla della malvagità crescente del mondo, l'autore tocca in modo caldo ed efficace

---

(1) *Des Magisters Petrus de Ebulo Liber ad honorem Augusti*, herausgegeben von Ed. Winkelmann. Leipzig, 1874.

la vita dei tempi suoi propri, compiange la corruzione della curia, la venalità del Diritto, l'oblio generale di Dio, e considera come castigo di tutto questo la miseria dominante, la fame, la vittoria dei Saraceni in Terrasanta, la lotta tra la spada spirituale e la secolare, che vogliono vicendevolmente usurpare l'una contro l'altra i loro dritti (III, 244 sgg.). A queste invettive non manca vigore poetico, e in parecchi altri passi, come ne' lamenti al principio del libro, si sente in modo vantaggioso, che il suo contenuto viene dalla vita dello scrittore.

In altri paesi il sec. XII fu un periodo di fioritura della poesia latina, e in maniera tutta particolare in Francia, dove questa in generale fu un'epoca di vigoroso interesse scientifico e letterario, come poche altre sono state. Colà poetava un Ildelberto di Tours, che in parecchie delle sue poesie, come nelle due belle elegie sulle rovine di Roma, mostra un'ispirazione e purezza di forma quasi classica, un Guilelmus Armoricus, autore della *Philippeïs*, un Gautier di Châtillon, la cui *Alexandreïs* quasi scacciò Virgilio dalle scuole. L'Inghilterra ebbe un Giuseppe di Exeter, la Germania il *Ligurinus* di Gunther. Poesie di tale perfezione nel loro genere non vediamo sorgere in quel tempo in Italia. Ma in generale gli studi classici in Francia aveano fatto sì splendidi progressi che gli Italiani difficilmente poteano misurarsi con loro. Come in Salerno si studiava medicina, in Bologna il diritto, in Parigi teologia, così era celebre Orléans, e da ogni parte visitata, come il vero posto per lo studio degli autori classici. L'*Ars dictandi* fu parimenti coltivata qui, ed è a notare che il mordace maestro Boncompagno, dove polemizza contro l'insegnamento di Orléans e lo chiama *superstitiosam Aurelionensium doctrinam*, dice di sè vantandosi che egli vuole ricondurre i suoi scolari « allo stile dei santi padri, della curia romana e della corte imperiale », e non parla punto dell'esempio degli antichi. Anche i più ragguardevoli teoretici in fatto di grammatica non erano allora Italiani, ma un Inglese, Gaufridus de Vinosalvo, un Belga, Eberard di Béthune ed un Francese, Alessandro di Villedieu. La ragione per cui gl'Italiani furono superati dagli altri novellamente nello studio di queste discipline, sembra che debba ricercarsi appunto nelle loro inclinazioni eminentemente pratiche, che li avevano rivolti ad un campo limitato di studi.

Ma se in Francia la cultura classica del Medioevo raggiungeva

un'altezza maggiore, in Italia era invece più diffusa nella società, era più che altrove penetrata nella vita e nel pensiero della nazione. Il cronista tedesco Ottone di Frisinga, che accompagnò Barbarossa nella sua prima spedizione, trovò nell'Alta Italia notevole questa estensione della cultura e dell'educazione, l'avvicinamento alla romanità (*De Rebus Gest. Frid.* II, 12). E quel che mise gl'Italiani in relazione più stretta con l'antichità che non gli altri popoli, era il sentimento patriottico che questa dovea in essi destare. Erano ricordi nazionali quelli di cui qui si occupavano, ricordi della potenza e grandezza della loro patria, che si affacciavano a loro dai monumenti e dagli scrittori: l'idea nazionale italiana sorse per prima essa stessa dallo studio dell'antichità. Con la cultura risorta, con le costituzioni politiche che somigliavano le antiche, si credettero riannodati direttamente ai tempi splendidi di Roma, e riguardarono tutto ciò che fra le due epoche c'era stato solo come un deviamento, una degenerazione passeggiera, come un offuscamento dello stato antico di cose, il quale doveano tendere a ristabilire nella sua purezza. E così pure sorse presso gl'Italiani a poco a poco l'opinione che ancora oggi non è completamente abbandonata, che l'invasione dei Germani, dalla quale in conclusione erano pur derivate le nuove condizioni di cose, non era stata che il perturbamento di uno svolgimento regolare, e che quelle nuove condizioni fossero una reazione contro l'invasione. Si volle riessere Romani, si odiò i Barbari come gli oppressori, domati or per la seconda volta, della nobile romanità, come se essi avessero distrutta una civiltà fiorente, e non dato invece il colpo di grazia ad una malaticcia, e con ciò appunto fornita la possibilità di una nuova epoca di sviluppo.

Così il classicismo, benchè potesse pur affacciarsi altrove con più vigoria per un tempo passeggiero, aveva sempre in Italia, dove significava il proprio passato, le sue radici più salde. In Francia e negli altri paesi quel rinascimento medioevale era di nessuna stabilità: si esaurì nei primi decenni del secolo XIII, e l'interesse per la grammatica e la poesia cedette allo zelo, che s'impadroniva degli spiriti, per la dialettica e metafisica scolastica. In Italia invece l'influenza classica cresce di continuo, e produce finalmente nel secolo XIV il rinascimento dei tempi moderni.

Di una letteratura latina realmente viva l'Italia ha posseduto molto poco nel Medioevo: le opere che sorsero allora sono testimo-

nianze per lo spirito del tempo e pel grado di cultura; generalmente non hanno un valore letterario. La poesia latina medioevale è in sostanza poesia di scuola, ripetizioni di formole e di luoghi comuni, un prodotto dell'erudizione e non una creazione indipendente. E l'Italia, come vedemmo, non ha neppur date opere di tale perfezione esteriore come altri paesi. Certo è che vi fu un ramo più vivo della poesia latina, che si accostava nella lingua e nella forma ritmica alla maniera popolare: era da una parte la lirica religiosa, quegl'inni dal sentimento profondo, dalla bella melodia e dall'efficace semplicità dell'espressione, come alcuni di quelli di Pier Damiano; e dall'altra parte, in contrasto con questa, erano i canti degli studenti vaganti, con la loro baldanzosa allegoria, il loro vivo sentimento della natura, le loro satire acerbe contro la Chiesa. Sennonchè proprio a questa poesia dei Vaganti o Goliardi gl'Italiani non hanno presa alcuna parte, o una parte assai insignificante. La ragione dovrebbe esser riposta in ciò che, come il Giesebreht osserva giustamente, la poesia dei Goliardi si connetteva con la poesia volgare. In Francia, Germania, Inghilterra fiorisce nello stesso tempo con quest'ultima, ed influenzata ed anche forse provocata da essa. In Italia, dove la poesia volgare cominciò dopo, noi troviamo perciò solo nel secolo XIII poesie ritmiche in maggior numero, che ricordano almeno quelle de' Goliardi, come la poesia satirica di Maestro Boncompagno sopra Frate Giovanni di Vicenza, della quale ci dà un brano Salimbene (p. 38), l'elogio del vino *(Vinum dulce gloriosum)* del grammatico Morando di Padova, la satira attribuita a Pier della Vigna contro i Domenicani e i Francescani, che si mischiano negli affari del mondo, e seminano zizzania tra papa e imperatore *(Vehementi nimium commotus dolore)*, e altre simili.

Una letteratura viva ha bisogno di una lingua parlata come suo organo. Ora il latino era certamente ancora in uso frequente, nella chiesa, negli atti pubblici, negli affari giudiziari: quivi esso era corrotto, compenetrato dalla lingua volgare, e appunto in questa deformazione e violentazione aveva una certa vita, come appariva in quei ritmi e nella prosa di un Fra Salimbene, ma anche qui veramente solo in quel tempo in cui la lingua volgare già si scriveva. E coll'andar del tempo non poteva quell'uso sregolato, tutto individuale del latino, dare un idioma letterario. D'altra parte che potesse rivivere, almeno temporaneamente, era possibile

in un'epoca del maggior entusiasmo pel mondo antico, nella quale ritornava questo a vivere nello spirito degli uomini, e in cui se ne parlava la lingua quasi come il natural linguaggio. Ma questi tempi del rinascimento erano ancor lontani, e difficilmente sarebbero venuti senza che fosse preceduto un periodo grande di letteratura in lingua volgare.

Questa nuova lingua romanza, che si era svolta dal latino nella bocca del popolo, esisteva già da lunga pezza. Sin dal secolo VII si fanno sempre più frequenti negli atti latini parole, e specialmente nomi di persone e di luoghi, nella forma volgare. Nel secolo IX il canto per la prigionia dell'imperatore Ludovico dimostra, fra l'altro, col suo latino corrotto, abbastanza chiaramente l'esistenza dell'italiano. Nell'anno 960 s'incontra per la prima volta in un documento di Monte Cassino una piccola proposizione in volgare. Quasi affatto in volgare sono un documento sardo ed una confessione, proveniente dall'Italia Centrale, del secolo XI, e del secolo seguente altre carte sarde ed alcune iscrizioni italiane. Ma l'uso letterario di questo nuovo idioma, in altri termini, la letteratura italiana comincia solo più tardi, mentre la provenzale e francese risalgono al X e XI secolo, e nel XII erano già pervenute alla maggiore fioritura. Al contrario gli sforzi per rinvenire monumenti letterari dell'italiano, che risalgano più indietro del principio del secolo XIII sono stati vani finora, e tutte le supposte scoperte di tal fatta si dimostrarono come illusioni. E cioè, o si trattava semplicemente di falsificazioni, ovvero la data accettata risultò erronea. Fra le prime vanno le cosidette *Carte d'Arborea*, che fecero tanto strepito, su cui fu fatta una polemica violenta, ma la cui apocrifità è ora generalmente riconosciuta, in tanto che o patriottismo malinteso o vanità personale non chiudono ancora gli occhi ai pochi loro difensori. Questi manoscritti, chiamati dal supposto loro luogo di origine, Oristano, l'antica sede dei *regoli* di Arborea sulla Sardegna, furono messi in luce dal 1845 in poi dal minorita Cosimo Manca, e venduti nella maggior parte alla biblioteca di Cagliari. Erano in tutto 44 codici e fogli, contenenti poesie e prose in latino volgare, latino classico, sardo e toscano. Appunto la quantità di questo materiale doveva già destar sospetto. I falsificatori non avevano badato che una produzione letteraria così estesa, come doveva, secondo loro, esserci stata nel secolo XII, non sarebbe potuta rimanere senza alcuna traccia nei tempi posteriori, e che

non si potrebbe comprendere, come a Dante, che ha scritto sui primordi della poesia italiana, sarebbe rimasta completamente ignota. Le poesie stesse hanno inoltre o un carattere affatto moderno, ovvero mostrano un'antichità che si tradisce come artificiale dai malintesi in cui incorrono nella contraffazione, e la parte storica dei manoscritti è piena di anacronismi e di notizie assurde.

Genuina, ma non così antica come lungamente si credette, è una poesia in dialetto pugliese, contenuta in un manoscritto del secolo XI nel monastero di Monte Cassino, e chiamata perciò il *Ritmo Cassinese*. Nella forma in cui c'è conservato è di difficile intelligenza, anzi spesso affatto enimmatico, e, come pare, scritto dall'autore, che manifestamente era un monaco, a bella posta in uno stile misterioso. Ad ammaestramento degli uditori vien riferito il dialogo di un uomo dell'Oriente con un altro dell'Occidente, che sembra dover riuscire ad un elogio della regola di S. Benedetto. Intanto tutto ciò oggi c'interessa meno dacchè la poesia ha perduta la sua venerabilità come il primo documento linguistico. Una congettura che il D'Ancona espresse già il 1870, cioè che quel foglio del codice non sia stato scritto, come i rimanenti, già nel secolo XI, ma soltanto dopo in aggiunta, si è confermata completamente mediante la ricerca del Giorgi e del Navone, e niente impedisce ora a porre la poesia nel secolo XIII.

Nelle raccolte delle più antiche liriche si trova una canzone di un Messer Folcacchieri da Siena, in cui il Padre De Angelis ed altri dopo di lui credettero di scoprire un'allusione al tempo dopo la pace di Venezia, 1177; ma quel che si dice lì sullo stato pacifico di tutto il mondo è troppo generale e si può ugualmente riferire ad un altro tempo; difatti recentemente Curzio Mazzi ha provato che il poeta è vissuto verso il 1250. D'altre poesie a cui prima si assegnava una data troppo antica, la *Rosa fresca aulentissima*, il poema dell'*Intelligenza*, è superfluo parlare qui, poichè più in là se ne dovrà trattare più a fondo. In prova del fatto che già nel secolo XII si poetava in Italia, è stato citato spesso anche un passo del chiosatore di Dante, Jacopo della Lana (a *Paradiso*, XX, 61), che, come tante altre cose, è passato dal suo commentario in altri. In una descrizione piena di elogi della corte di re Guglielmo il Buono in Palermo Jacopo fa menzione anche degli eccellenti poeti e cantori, che si sarebbero ritrovati colà. Ma che fossero stati italiani e non per avventura francesi o pro-

venzali coloro che cantavano a quella corte normanna, egli non lo dice, e se pur lo dicesse, sarebbe sempre strano che si tenesse più conto dell'autorità di un dichiaratore di Dante che di Dante stesso, che nel suo libro *De eloquentia vulgari* non sa nulla di questi poeti.

Certamente è giustissimo il dire che la poesia di una nazione non cominci tutto a un tratto, e non proprio coll'epoca in cui i primi documenti vengono alla luce. Il popolo ha certo cantato anche prima, ed anche in Italia possono essere già prima esistite poesie popolari, però vi è una differenza fra queste ed uno svolgimento letterario continuo, e la storia della letteratura può soltanto occuparsi dei documenti reali, non di vaghe ipotesi su ciò che potè esserci prima, e di cui nessuna notizia ci è rimasta.

Se quindi la lingua romanza da lungo tempo parlata in Italia solo così tardi pervenne all'uso letterario, questo si spiega appunto per quel potente classicismo, che qui avea cominciato a dominare tutti i rapporti della vita, e il cui influsso sin dal bel principio determinò l'indirizzo della letteratura italiana. Il latino qui di fronte al nuovo idioma sorto da lui era più potente che altrove, e passò più tempo prima che quest'ultimo osasse affrontare la pubblicità. Siccome c'era il sentimento di essere discendenti degli antichi Romani, si considerava la lingua di Roma come la vera lingua italiana, e l'altra, che si parlava come una semplice corruzione di quella, buona per l'uso quotidiano e per la conversazione, ma non come espressione de' più alti bisogni intellettuali. Era questo un pregiudizio che durò a lungo, che Dante oppugnò energicamente, senza esserne egli stesso affatto immune, che dopo di lui tornò ad esistere più forte, e che è scomparso del tutto solo nel secolo XVI. L'italiano appunto perchè stava più vicino al latino ed era cresciuto sul medesimo suolo, su cui questo era fiorito, è pure venuto più tardi che gli altri idiomi romanzi alla coscienza di essere una lingua a sè e di poter servire a scopi letterari.

II.

La scuola poetica siciliana.

L'Italia era dunque ancora senza letteratura, quando il paese limitrofo di Occidente ne possedeva già due riccamente spiegate, la provenzale e la francese antica. Queste letterature, in gran reputazione in tutta Europa, dovevano naturalmente esercitare qui un'influenza tanto più forte, per quanto maggiore era il difetto di produzione propria. E questo infatti è successo. Le poesie dei trovatori dettero l'incitamento ai primi tentativi nella lirica, le *Chansons de geste* e i romanzi dei Francesi la materia, che nel paese stesso mancava, della poesia narrativa. Il primo influsso, quello della poesia provenzale, si è manifestato prima di quello della francese.

Sin da' tempi antichi l'Alta Italia era in relazioni politiche e commerciali col Mezzodì della Francia, relazioni che facilitarono gli scambi intellettuali tra' due paesi. I trovatori provenzali ora, che amavano di menare una vita errante, che andavauo di corte in corte, e si presentavano dovunque potevano guadagnare onore pe' loro canti, regali dei principi e favore delle dame, vennero dalla fine del secolo XII, e forse anche prima, anche in Italia. Peire Vidal era uno di quelli che viveva vita più irrequieta, ora in Provenza, ora in Ispagna, in Ungheria, in Oriente; pare che già nel 1189 sia dimorato per breve tempo in Italia, si fermò poi presso il marchese Bonifacio II in Monferrato, e in altre contrade dell'Alta Italia, dove egli cantava una bella Lombarda (1194), e si trovava il 1205 sull'isola di Malta presso il conte Enrico, forse di ritorno dalla crociata a Costantinopoli. Rambaldo di Vaqueiras venne nell'ultimo decennio del secolo XII alla corte del marchese Bonifacio, che trovò grandissimo piacere nella sua arte, lo creò cavaliere, e lo fè suo fratello d'arme. Rambaldo presentò i suoi omaggi alla sorella o forse piuttosto figlia del marchese, Beatrice, sposa di Enrico del Carretto, la quale egli cantò nelle sue poesie sotto lo pseudonimo di *Bels Cavaliers*, e se si deve prestar fede ad un aneddoto raccontatoci dall'antica

biografia provenzale del poeta, questa relazione amorosa sarebbe andata sino ai limiti estremi dell'intimità. Nel 1194 Rambaldo accompagnò il marchese, quando questi andò in Sicilia con Enrico VI, e presso Messina lo salvò da un gran pericolo; il 1202 lo seguì nella crociata, e pare che sia caduto al suo fianco il 1207; almeno l'antica biografia attesta che egli morì in Grecia. Più tardi, specialmente quando le terribili guerre contro gli Albigesi devastavano la Francia meridionale e preparavano una fine repentina a quella fiorente civiltà, cercavano i trovatori, con frequenza sempre maggiore, un rifugio in Italia: i più noti fra questi venuti nella prima metà del secolo XIII furono Aimeric de Pegulhan, Gaucelm Faidit e Uc de Sain Circ. Principi e dame italiane in quel tempo sono state spesso celebrate in poesie provenzali, fra quest'ultime specialmente Beatrice d'Este figlia di Azzo VI, ed Emilia di Ravenna, probabilmente la moglie di Pietro Traversari.

Le corti, che per lo più frequentavano i trovatori, erano quelle dell'Alta Italia, e più di tutte, la corte dei Marchesi di Monferrato e quella degli Estensi in Ferrara. Ma essi andarono anche più oltre, nel Mezzogiorno; così per es. Uc de Sain Circ è stato in Pisa, Guillem de la Tor in Firenze, e così Raimon de Tors di Marsiglia, che in una sua canzone celebrò codesta città come il soggiorno del valore, della cortesia, dell'amore, del canto e del piacere; Peire Vidal si trattenne, come vedemmo, in Malta, e Rambaldo di Vaqueiras combattè in Sicilia. Anche alla corte dell'Imperatore Federico II questi cantori non rimasero certamente estranei; qui, come dice Dante, era il luogo di riunione dei più valenti di vicino e di lontano, le *Cento Novelle Antiche* ci narrano della generosità ed affabilità di Federico, e la lode profusagli dai poeti provenzali mostra che egli deve essersi mostrato loro largo di cortesie. Aimeric de Pegulhan lo lodò nella sua canzone *En aquel temps*, quando era ancor giovine, sotto l'immagine del buon medico di Salerno, che risarcisce i danni del tempo, e ristabilisce le virtù cavalleresche, dopochè queste erano andate perdute con la morte dei nobili mecenati precedenti. È vero che notizie determinate sopra singoli poeti, che sarebbero dimorati presso di lui, ci mancano; ma le antiche biografie provenzali sono in generale molto magre, e dal loro silenzio non si può tirare nessuna conclusione. Federico II avea, come osservò giustamente il Fauriel, anche ragioni politiche per favorire questi trovatori, i quali, amareggiati dalle guerre

degli Albigesi rivolgevano violente invettive contro la curia; i serventesi passionati di un Guillem Figueira dovevano infiammare il popolo più che il più abile *pamphlet* latino, e potevano riuscire all'Imperatore un'arme nella sua lotta contro i papi.

I trovatori che venivano in Italia, solevano prendere viva parte agli affari politici del paese, che pur stavano in stretta relazione con quelli della loro patria: essi si accostavano ad uno de' partiti nelle lotte tra Guelfi e Ghibellini o tra i gelosi Comuni. Non poche delle loro poesie trattano di cose italiane. Peire Vidal loda i Pisani e biasima i Genovesi, che erano stati umiliati da' primi, ammonisce i Milanesi e i Pavesi di accordarsi, e in generale i Lombardi a stare in guardia contro i ladri tedeschi, perchè non incolga loro quel che alla Puglia conquistata (nel 1194: *Bon'aventura don Deus als Pizas*). Anche Peire de la Cavarana nel suo vibrato serventese (nel 1195: *D'un serventes faire)*, riaccostandosi ripetutamente a questa poesia del poeta tolosano, incoraggiò i Lombardi alla resistenza contro l'Imperatore Enrico. Peire Guillem de Luzerna eccita l'Imperatore Federico a procedere con più energia contro la superba Milano (*En aquest gai sonet leugier*). Uc de S. Circ mostra in una poesia diretta al conte Guido Guerra e ad altri guelfi italiani il suo odio contro l'eretico Federico, minaccia d'imminente sciagura quelli che stavano dalla sua parte, esorta Francia e Chiesa a conchiudere una lega, e a mandare la crociata in Italia alla conquista del regno: « Perchè chi non crede in Dio non deve tener terra » (nel 1240: *Un sirventes vuelh faire)*. La poesia di un autore ignoto, la quale è stata attribuita falsamente a Peire Vidal, che allora era morto già da tempo, gioisce dei Fiorentini sconfitti a Monte Aperti (1260) e celebra Re Manfredi, i cui cavalieri aveano decisa la vittoria in quella battaglia *(Quor qu'om trobes Florentis orgulhos)*.

Si vede che questi vaghi cantori non rimanevano stranieri nei luoghi ove si fermavano. Rambaldo di Vaqueiras ha anzi adoperata due volte la lingua italiana nelle sue poesie. Egli scrisse un cosiddetto *Descort*, una poesia in cui ogni strofa è scritta in una lingua diversa, e la seconda, come pure una parte del congedo, è appunto italiana. Scrisse inoltre un dialogo scherzoso, in cui la sua dichiarazione amorosa è respinta crudamennte da una genovese, e qui egli fece parlare la scortese dama nel dialetto della sua città, ciò che si adatta molto al tenore delle risposte di lei. E

questi versi di un provenzale sono i più antichi, o pressochè i più antichi, in linguaggio italiano, che sieno conosciuti sinora: poichè essi debbono certo essere stati scritti prima del 1202, nel quale anno Rambaldo lasciò l'Italia per non ritornarvi più.

La presenza di trovatori in Italia è durata sino verso la fine del sec. XIII, sino al tempo in cui, in generale, la lirica provenzale perdè ogni importanza. L'impressione che essa produceva, il favore generale che questi canti trovavano, mosse poeti indigeni ad imitarli, e nell'Alta Italia coloro che si provarono nell' arte provenzale si servirono a questo scopo anche della lingua provenzale. Questa era ben nota a causa del vario commercio col Mezzodì della Francia, nè difficile ad imparare, poichè si parlavano qui dialetti che non le stavano troppo lontani, ed era più naturale prendere insieme alla tradizione poetica anche la lingua dei modelli, anzichè elevare prima il proprio dialetto, ancora incolto, all'uso letterario. I più antichi che si conoscono di questi Italiani che poetavano in provenzale sono i marchesi Manfredo II Lancia ed Alberto Malaspina, de' quali il primo tenzonò con Peire Vidal, il secondo con Rambaldo di Vaqueiras. Di Manfredo non abbiamo altro che le due strofe che gli appartengono di quella tenzone, di Alberto, oltre alla tenzone, un dialogo amoroso: *Dona, a vos me comen.* Il primo, di cui ci rimane un numero maggiore di poesie, è il bolognese Rambertino Buvalello, che il 1201 era podestà di Brescia, poscia coprì la stessa carica in altre città dell'Italia superiore (il 1208 in Milano, 1213 in Parma, 1218—20 in Genova) e dovette aver poetato tra il 1209 e il 1212. Tutti gli altri sono ben più recenti; fra costoro si trovano specialmente molti genovesi, cioè Lanfranco Cigala, che tra l'altro compose nel 1245 un serventese contro Bonifacio III di Monferrato, Simone Doria, Perceval Doria, Jacopo Grillo, Lucchetto Gattilusio, del quale un serventese cade nel 1262, e che viveva ancora nell'anno 1300, e Bonifacio Calvi. Un Nicoletto da Torino tenzonò il 1238 con Giovanni d'Albusson. In Ferrara, dove alla corte estense i trovatori erano ospiti ben veduti, compilò Maestro Ferrarino nella seconda metà del secolo una raccolta di strofe scelte dalle loro canzoni; di lui stesso si è conservata solo una *cobla.* Il veneziano Bartolomeo Zorzi, che dal 1266 al 1273 si trovò prigioniero genovese, difese con caldo patriottismo in una canzone la sua città contro gli assalti, che le avea mossi Bonifacio Calvi in una delle sue

poesie, e cantò in due bei lamenti la morte di Corradino e quella di S. Luigi.

Il più celebre dei trovatori italiani è Sordello di Mantova, che è nominato con lode da Dante nel libro *de eloq. vulg.* e nel *Purgatorio* è stato trasfigurato come tipo del generoso orgoglio patriottico. La sua vita irrequieta, che or lo pose in relazione intima con i personaggi più altolocati, or lo fè prender parte alle volgarità, alle risse e ai pettegolezzi dei giullari mestieranti, sembra risponder poco all'alta figura plasmata da Dante, e così anche la più parte delle sue poesie. Un'eccezione però fa il serventese composto il 1237 per la morte del suo protettore Blacatz: è pieno di quel medesimo spirito che anima quella censura dei principi negligenti che gli è posta in bocca nel VII del *Purgatorio*, ed è possibile che sia la sola cosa che dette origine alla simpatia di Dante pel poeta. Egli non vede, dopo la morte del nobile Blacatz, alcun altro mezzo per riparare alla perdita, fuorchè i principi mangino del cuore del defunto, per acquistarne il coraggio e la gentilezza che loro mancano, e la sua numerazione di coloro a cui è uopo di quella vivanda, piglia l'aspetto di una satira ardita ed acre contro i regnanti più potenti del suo tempo. Nei suoi anni più tardi Sordello era al servizio di Carlo d'Angiò, ed è probabile che l'abbia accompagnato nell'impresa di Napoli. Il 1266 si trovava prigione in Novara: nondimeno secondo l'antica biografia egli morì in Provenza.

Le opere di tutti questi poeti son conservate nelle antiche raccolte di poesie di trovatori, e più come una parte della letteratura provenzale che dell'italiana: il provenzale, nel quale sono scritte, si distingue quasi punto da quello degli altri trovatori. Nell'Italia Meridionale invece, alla corte di Federico II, solo difficilmente potevasi acquistare una tale destrezza in quella lingua straniera, e le poesie scritte in questa non avrebbero potuto contare sopra una generale intelligenza: così si prese il *vulgare* del proprio paese. Questo adunque sarà stata la ragione di ciò che la poesia di arte in Italia ebbe il suo cominciamento in Sicilia; nel Nord della penisola si poetava in provenzale, nell'Italia di mezzo non v'erano corti splendide, e la lirica che s'imitava era poesia di corte. La poesia provenzale dei settentrionali però non è da considerare come una transizione a quella del Mezzogiorno in lingua italiana, come talvolta si è fatto: ad esclusione dei pochi

versi dei marchesi Lancia e Malaspina, sono piuttosto entrambe contemporanee, e le poesie del Zorzi cadono in parte in un tempo in cui la poesia cortigiana nel Mezzodì era già spenta.

In Sicilia duravano ancora gli effetti benefici della cultura araba precedente nello stato prospero e nella civilizzazione dell'isola, e Federico II lavorava a mantenere e ad accrescere queste condizioni fiorenti del suo regno. La sua nuova legislazione (le Costituzioni di Melfi), se aumentava la potestà assoluta del sovrano, restringeva la potenza della irrequieta nobiltà feudale, invigilava l'ordine e la giustizia, la quale era amministrata severamente. Aveva il più vivo interesse per gli studi scientifici, e col suo splendido esempio, come nessun'altra personalità nel Medioevo, eccitò dappertutto la bramosia di cultura. Fondò l'Università di Napoli, il 1224, raccolse nella sua biblioteca molti manoscritti arabi e greci, e li fè tradurre in latino. Traduzioni di opere di Aristotele, sino allora ignote in Occidente, e di altri filosofi, egli mandò ai professori di Bologna affinchè le spiegassero nelle loro lezioni insieme alle altre opere filosofiche, di cui si giovavano per lo innanzi, e le rendessero così pubblicamente note; ed è bello vedere nella lettera che accompagna quest'invio, come Federico poneva il promuovere la scienza come un dovere del regnante accanto agli altri suoi còmpiti (*Epistolae Petri de Vineis*, III, 67).

Alla corte dell'imperatore fioriva la retorica: i suoi ministri ed impiegati, particolarmente il più insigne tra loro, Pier della Vigna, erano maestri nell'arte dello stile epistolare e diplomatico, di cui si era allora molto solleciti. Ne fa testimonianza una raccolta di lettere, specialmente di Federico II, che porta il titolo di lettere di Pier della Vigna, in parecchi manoscritti quello più proprio di *Summa Magistri Petri de Vineis*, o *Summa Dictaminum*, perchè essa è una delle solite raccolte epistolari destinate alla scuola. Si mostra in questa, in contrapposto alla semplicità che predominava ancora presso Boncompagno ed altri, uno studio manifesto della pienezza e maestà del periodo latino; ma a ciò si era ancora inabili, e veniva fuori invece una locuzione pesante, tortuosa, oscura e spesso barbarica in proposizioni lunghe, avviluppate. Pure si credeva di aver raggiunta la massima perfezione, e di ciò si andava orgogliosi. Nella corrispondenza tra Pier della Vigna e l'arcivescovo di Capua, e nell'altra col notaio Nicolaus de Rocca abbiamo vere gare retoriche, imprese a nessun altro scopo fuorchè

a quello di mostrare l'abilità nel maneggiar la penna, cercando l'uno sorpassar l'altro in complimenti iperbolici. Durante poi la lotta col papa, lo stile negli atti diplomatici di Federico redatti per lo più da Pier della Vigna, e nelle lettere dei suoi impiegati riferentisi a faccende pubbliche, piglia pure un carattere particolare per l'enfasi continua, e l'uso frequente di frasi ed immagini bibliche. Questi notai avevano sulle labbra il fraseggiare untuoso del predicatore, come pur l'imperatore voleva infatti aver dalla sua parte la parola di Dio, e si poneva come il vero difensore della fede nella sua purezza e santità contro la corruzione della Chiesa.

Nei partigiani della fazione imperiale poteva questo linguaggio, in un'epoca di nuova esaltazione religiosa, derivare da persuasione sincera; ma questo non era il caso per lo stesso Federico; egli si determinò per ragioni politiche nel suo contegno rispetto al movimento religioso del tempo, favorì il desiderio di riforma, perchè questo minacciava la potenza papale, e fè bruciare gli eretici, perchè vedeva nelle loro comunità anche pericoli per l'ordinamento dello stato. La fazione del papa accusava lui medesimo come eretico ed ateo, attribuì a lui la formola dei tre impostori, gli rimproverava di negare l'immortalità dell'anima, e a quest'ultima accusa credette anche Dante, con tutta la venerazione e l'ammirazione che gli portava, e lo pose nell'inferno. I suoi nemici possono aver esagerato: ma tutto in Federico accenna ad una grande libertà di spirito, e con lui, che, anche scettico, fa mostra di una severa ortodossia, perseguita l'eresia, cioè il dubbio sincero, e pretende da tutti i suoi sudditi la religiosità esteriore, comincia già in Italia quella ipocrisia religiosa, quell'osservanza indolente di forme e cerimoniali, che divenne generale nelle persone colte dell'epoca del rinascimento. Contro i Musulmani l'imperatore era di sentimenti tolleranti, anche benigni; una divisione delle truppe mercenarie saracene in Lucera accompagnò l'esercito crociato in Terrasanta: col Sultano d'Egitto Federico stava in stretta relazione, in alleanza; gli mandava problemi di matematica, perchè gliene procurasse la soluzione; diresse ai dotti d'Oriente e d'Occidente certe questioni metafisiche e teologiche, che in lui ci mostrano chiaramente lo scettico, e a cui fu risposto da Ibn-Sab'în per incarico del califfo Rascid in Ceuta (1). Si può quindi anche

(1) Amari, l. c., p. 702.

dubitare, se poi abbia fatto proprio sul serio quando desiderava d'imprendere una grande crociata e lamentava la perdita del santo sepolcro, e se non volle invece fare un giochetto al papa, il quale gl'impediva l'esecuzione delle sue idee pie.

In questa spiccata personalità, che fece sul suo tempo un'impressione così profonda, si mostra in ogni parte una grande somiglianza coi principi orientali, nella sua brama di sapienza, nell'assolutismo del suo governo, nell'andar dritto a' suoi scopi politici senza riguardi, nel misto di magnanimità e ferocia, nella crudeltà con cui poteva spezzare i suoi più fedeli strumenti, come Pier della Vigna, appena venivano in sospetto, finalmente anche nella sua sensualità. Lui e re Ruggiero ha chiamati giustamente l'Amari *i due sultani battezzati di Sicilia* (III, 365). Ai cristiani d'Occidente appariva musulmana la sua corte, mostrava il lusso dell'Oriente coi suoi costumi lascivi. Federico si sollazzava di mime e danzatrici saracene, aveva un serraglio in Lucera, e manteneva eunuchi, dai quali egli fece con gelosa severità sorvegliare le sue due ultime mogli. Sotto i suoi predecessori si poetò in questa corte ancora in arabo; ma nella più antica poesia italiana si cercano invano tracce di un'influenza araba, la quale non si poteva più sostenere allora di fronte all'alto onore in cui era il canto erotico provenzale.

Ai poeti della scuola siciliana appartengono lo stesso imperatore Federico, suo figlio Enzo, re di Sardegna, e Pier della Vigna da Capua, che, attivissimo sin dal 1232 negli affari pubblici, pervenne il 1247 alle più alte cariche dello stato, come protonotaro della corte imperiale e logoteta del regno di Sicilia, e nel 1249, caduto subitamente in disgrazia, ebbe una morte tragica. Della maggior parte degli altri che le raccolte antiche nominano come autori di canzoni, noi non sappiamo nulla fuor che il nome, o delle volte anche il luogo di loro origine. Così sta la cosa rispetto a Mazzeo Ricco da Messina, Rugieri Apugliese, Ranieri da Palermo, Rugerone da Palermo, Rinaldo d'Aquino, ed altri. Jacopo da Lentini è chiamato sempre notaio, ed egli stesso amava di indicarsi nelle sue poesie come il notaio da Lentini, facendole così conoscere come cosa sua. Istefano da Messina è detto ora *Protonotaro*, ora *Istefano di Pronto Notaro*. Rugieri d'Amici è forse lo stesso Rogerius de Amicis, che Federico II adoperò tra il 1240 e il 1242 in cariche importanti e come ambasciatore presso principi saraceni. Guido

delle Colonne da Messina è chiamato *giudice*, e un *judex* Guido de Columna è l'autore della *Historia Troiana*, molto letta nel Medioevo, che è un rifacimento in prosa latina del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-More, condotto nello stile della narrazione storica. Secondo una postilla alla fine di quest'opera, il primo libro fu scritto prima del 1272, e tutta quanta fu compiuta nel 1287. Se l'autore è veramente identico col poeta, questi dovrebbe aver raggiunta un'età avanzata, e aver composte le sue canzoni negli anni più giovanili.

L'attività poetica di questa scuola siciliana, sorta dall'imitazione di modelli stranieri e chiusa in questa, doveva mancare di quella freschezza ed originalità, che sogliono per eccellenza esser proprie a' principi della poesia in una nazione. Il contenuto della poesia provenzale passa in un'altra lingua, senza cambiarsi, e soltanto facendosi assai più meschino. La lingua nuova non esercitò qui nessun'influenza vivificatrice: essa non era realmente che un'altra veste, che veniva indossata al vecchio oggetto, e in questa innovazione la poesia non ha potuto guadagnare in valore estetico, chè anzi perdeva nell'idioma ancor più goffo la grazia e l'eleganza che avea possedute nell'originario. L'oggetto della poesia de' trovatori, l'amore cavalleresco riappare qui in quelle forme, che le erano colà divenute già tipiche. L'amore è umile e supplice adorazione della donna: si presenta sempre sotto le immagini del feudalismo, come un servire e un obbedire, come il rapporto del vassallo al signore. La donna sta in alto rispetto all'amante, che si piega dinanzi a lei supplicando grazie, egli è indegno di servirle, ma fino amore uguaglia tutte le disparità. La donna è crudele, e lo fa languire invano, sicchè i suoi dolori lo portano alla morte; ma egli non deve cessare di amarla; poichè dall'amore viene ogni valore e virtù; egli deve perseverare; chè fedele servire lo porta finalmente allo scopo, e se soffre e muore, è per lui gloria ed onore che muore per la più nobile. Questo giro d'idee, in cui si moveva la poesia amorosa provenzale, aveva ingenerato già in essa stessa convenzionalismo e monotonia. Ma nella Provenza esso era indigeno; qui si era svolto questo concetto dell'amore, era sorto da rapporti artificiali, ma reali nella vita delle società più alte. Perciò almeno nei più antichi tentativi poetici non manca il calore del sentimento, e per la varietà del contenuto spesso offrono un compenso la delicatezza e l'eleganza con cui esso è trattato. Ma quando

la poesia provenzale doveva portare in Italia nuovi frutti, avea già oltrepassata l'epoca della sua piena maturità, e andava incontro ad una subita decadenza. Qui poi questi pensieri e sentimenti importati da suolo straniero corrispondevano in misura picciolissima alla vita reale. La cavalleria nella sua significazione ideale non aveva mai poste veramente radici in Italia; si davano feste splendide e si ordinavano tornei; si faceva gl'innamorati alla guisa dei trovatori e si cantava nella loro maniera; ma tutto ciò era solo imitazione esteriore di usanze straniere. Nel regno di Sicilia aveasi una nobiltà feudale potente e guerriera, ma era tenuta giù da Federico II, che lavorava a distruggere la feudalità, in corte cedeva a legisti di origine borghese, come Pier della Vigna e Taddeo di Sessa; e il servire le dame doveva riuscire ad una semplice finzione in questa corte, dove continuavano ad esistere ancora costumi orientali, dove l'imperatore manteneva un serraglio, e faceva guardare le sue spose da eunuchi, mentre egli languendo cantava le belle.

Così è, che l'antichissima lirica italiana non dà niente altro che un pallido convenzionalismo nel contenuto e nell'espressione. *Madonna,* l'amata, è sempre la stessa immagine di perfezione astratta, senza vita e senza moto; le sue bellezze e virtù non son descritte che ne' tratti più generali: essa è il fiore delle donne, lo specchio della bellezza, simile alla rosa fragrante, alla stella mattutina, vince in splendore perle e pietre preziose, ogni qualità eccellente appartiene a lei, e da lei muovono tutti i pregi che il poeta si vanta di avere. L'amore è ugualmente un'astrazione, una personificazione, con cui parla il poeta, a cui egli si lamenta della sua pena.

La relazione tra gli amanti è incolore, rigida, quasi sempre la stessa con leggiere modificazioni: Madonna è fredda e irremovibile, l'amante si piega e si abbassa, sospira e spera, attesta la sua fedeltà immutabile o implora che gli sieno mitigati i suoi tormenti. Così cantava, p. es., l'imperatore Federico:

> Valimento mi date, donna fina,
> Che lo mio core adesso a voi s'inchina.
> S'eo'nchino, ragion n'aggio
> Di sì amoroso bene
> Che spero e vo sperando,
> Che ancora credo avere

Allegro mio coraggio
E tutta la mia spene
Ch'ò data in voi amando
Ed in vostro piacere;
E veggio li sembianti
Di voi, chiarita spera,
Ch'aspetto gioia intera,
Ed ò fidanza che lo meo servere
Aggia a piacere a voi che siete fiore
Sor l'altre donne e avete più valore.

Dov'è in questa esaltazione volgare qualche cosa dell'individualità di Federico? La personalità del poeta scompare, ed è quasi indifferente che stia questo o quel nome in fronte a una canzone. La vita degli autori era spesso sì avventurosa e tempestosa, così piena di poesia; ma ne' loro versi non è passato niente di ciò, perchè essi poetavano secondo un tipo comune, che non aveva niente che fare con la loro propria maniera di sentire.

Nelle poesie che ci son rimaste di poeti meridionali, l'imitazione della poesia provenzale, per quanto essa possa essere visibile in ogni parte, pure va solo raramente sino al plagio diretto, ed anche questo non ha luogo senza modificazioni considerevoli. Assai più spesso c'incontriamo in pensieri che ci son ben noti dalla lirica provenzale, senza che debbano esser presi da un determinato originale. Sono luoghi comuni che ognuno avea in memoria, e de' quali uno si serviva a suo agio, come p. es. allorchè tanto i trovatori che i siciliani assicurano così spesso, che essi vorrebbero servire più volentieri la loro donna senza guiderdone di sorta, che ricevere da altra il massimo de' favori; o che essi non vorrebbero esser principi, re del mondo, se dovessero perdere per questo la loro donna. Di simili luoghi comuni è piena la più antica lirica italiana; possono non tutti derivare dalla Provenza, e a quella massa di idee convenzionali anche gl'Italiani possono aver portate delle aggiunte. In complesso però in essi, come si aspetterebbe da imitatori, il circolo delle idee è diventato più stretto, poichè non presero tutti quanti gli elementi del vasto repertorio, sicchè quivi l'uniformità è più grande che nei trovatori.

E come una provvista comune di pensieri, ce n'era una d'immagini e paragoni, che qui non servono al loro vero scopo di dare maggiore evidenza alle cose rappresentate, ma sono un ornamento, un riempitivo comodo delle strofe così povere di sentimento. L'a-

more naturalmente è paragonato mille volte col fuoco, e l'amante si affina nell'amore come l'oro nella fornace. La nave in mare tempestoso o l'irrequietezza delle onde stesse è adoperata come immagine per l'eccitazione della passione. Servitore e obbediente vuol essere il poeta con tanta fedeltà come l'assassino che al comando del veglio della montagna va ciecamente alla morte. Il bacio che l'amante ha ricevuto dalla donna è come la lancia di Peleo, le cui ferite allora risanavano quando essa tornava ancora a colpire la parte vulnerata: Bernart de Ventadorn avea detto questo, e gl'Italiani l'hanno ripetuto. Si aggiungono poi altri paragoni, che derivano dalla tradizione classica del Medioevo o da' racconti dei romanzi cavallereschi francesi, quelli con Narcisso, con Paride ed Elena, con Piramo e Tisbe, e, più frequenti di tutti, con Tristano e Isotta. Le più in uso però e le più caratteristiche pel gusto dell'epoca sono le immagini di animali, attinte alle storie favolose delle abitudini e proprietà degli animali, che contenevano i divulgatissimi bestiari, trattati molto letti allora a causa delle loro grandi curiosità. Queste zoologie infantili del Medioevo solevano dare spiegazioni allegoriche, in senso morale o religioso, delle loro descrizioni, come abbiamo veduto in San Damiano, e la lirica le trasportava, spesso molto grottescamente, ai rapporti dell'amore. L'amante vive nel fuoco senza bruciare, come la salamandra. La donna uccide con lo sguardo come il basilisco, ovvero, come il basilisco, vedendosi nello specchio muore, così l'amante quando guarda la donna. Il poeta, condotto alla morte da' suoi tormenti amorosi, canta come il cigno prima di spirare. Come la tigre, a cui han rubati i propri figli, dimentica il dolore quando si guarda nello specchio che i cacciatori le han posto sulla via, così fa egli quando è in presenza dell'amata. Come il fiato odoroso della pantera alletta gli altri animali, così lui la sua grazia; come la fenice che muore nelle fiamme e poi risorge, egli vorrebbe disfarsi e rinnovarsi, per piacere forse meglio poi alla sua donna.

Del resto la predilezione per questo ornamento convenzionale delle canzoni non si mostra dappertutto nella stessa misura: non poche poesie ne son rimaste affatto immuni, altre poi ne sono infarcite. Tra' trovatori provenzali specialmente Richart de Barbezieu avea preso diletto ad accumulare di proposito siffatte similitudini, e come egli era ben conosciuto in Italia, così le sue canzoni possono qui aver data la spinta alla diffusione della sua maniera.

Talvolta veramente si mostra nei lirici della scuola siciliana già pure lo studio di usare delle immagini nuove, di propria invenzione, così segnatamente in una canzone di Guido delle Colonne: *Ancor che l'aigua per lo foco lasse.* Ma questo tentativo è stato molto sfortunato. Il poeta cerca l'arte in ciò, che egli viene a ficcare nel paragone oggetti tutt'affatto prosaici e lontanissimi: siccome l'acqua, egli dice, per questa ragione è solo riscaldata e non distrutta dal fuoco perchè c'è la parete del vaso tra l'una e l'altro, così egli stesso, poichè era stato prima simile all'acqua fredda e al ghiaccio, fu riscaldato da amore, e sarebbe stato distrutto, se Madonna posta in mezzo non l'avesse impedito; dove, in conclusione, la pentola è l'immagine della donna cantata. Come la calamita, è detto in un'altra strofa, può solo tirare il ferro, perchè si serve dell'aria come mezzo, così ha Amore ben osservato che avea bisogno di Madonna per tirare a sè l'amante.

La forma metrica principalissima della più antica lirica italiana era, com'è rimasto nel tempo posteriore, la canzone, cioè una poesia fatta di più strofe di uguale struttura, spesso ancora con una strofa più piccola alla fine, detta *comiato, congedo, licenza, chiusa* o anche *ritornello.* La canzone è stata la forma della lirica erotica anche nella Provenza e nella Francia settentrionale: ma non è assodato con ciò che gl'Italiani l'abbiano presa di qui, perchè questa forma si produceva naturalmente sempre quando dovea essere cantato un testo con una melodia che si ripete. Nei particolari si mostrano subito certe differenze. Il verso italiano è stato sin dal bel principio così com'è al giorno d'oggi; basandosi sul numero delle sillabe, come tutti i versi romanzi, si diversifica dal provenzale e francese per la collisione delle vocali in iato, per la nessuna importanza della cesura, il predominio quasi assoluto dell'uscita femminile (piana), giusta il carattere della lingua, e per la mescolanza di vocali chiuse ed aperte alla rima. I lirici più antichi possedevano una grande varietà di versi: da quelli di tre sillabe a quelli di undici non ce n'era alcuno che almeno non fosse stato adoperato in alcuni casi: ma tengono già la prevalenza l'endecasillabo e il settenario, dopo i quali il quinario è il più frequente. Petrarca ha poi usati solo i due primi, e il suo esempio divenne regola per tutto il tempo dopo di lui. La strofa della canzone italiana suol essere considerevolmente più estesa e più complicata della provenzale, e appunto per questo non manca che

raramente la partizione. La più prediletta è la tripartizione in due membri di uguale struttura, che Dante chiamava *pedes*, ed uno diverso, a cui Dante dava il nome di *syrma*, insieme è pure frequente la divisione in quattro parti, con *pedes* e *versus*. Nei trovatori l'uso di gran lunga predominante era che le stesse rime ricorrevano per tutte le strofe (*coblas unissonans*). L'italiano non avea una tale ricchezza di parole con desinenza simile, quale l'avea il provenzale; perciò qui l'ordinario è piuttosto che in ogni strofa entrino nuove rime (*coblas singulars*), benchè non manchino affatto gli esempi di strofe unisonanti.

Il sonetto è sorto dalla strofa tripartita della canzone, e appunto in origine non è stato altro che questa strofa singola, come le adoperavano i Provenzali sotto il nome di *coblas esparsas*, specialmente ad esprimere ammaestramenti morali, soltanto che in Italia questa forma qui di strofa irrigidì, e divenne così un genere metrico proprio. Il sonetto non ricevette la sua grande importanza che per opera dei Toscani; nei Siciliani si trova raramente; uno è attribuito a Pier della Vigna, uno a re Enzo, uno a Mazzeo Ricco, e una quantità maggiore a Iacopo da Lentini: ma non tutti codesti sono ben accertati. Invece i Siciliani possedevano un'altra forma lirica che poi ben presto scomparve dalla poetica italiana, cioè il *Discordo*, che corrisponde al provenzale *descort* o forse meglio a quel genere, che si chiamava *lais*, poichè codeste poesie italiane, allo stesso modo che i *lais*, non solo hanno strofe disuguali, ma nessuna divisione strofica, e lasciano distinguere soltanto delle stanze lunghe, affatto irregolari. I versi, spesso brevissimi, con molte rime di seguito, sono ordinati l'un dopo l'altro arbitrariamente. È possibile che, come nei lais brettoni, la musica sia stata la cosa principale, a cui le parole erano interamente subordinate, e questo ci spiegherebbe anche l'oscurità, la mancanza di senso di molti luoghi, come in un discordo di Iacopo da Lentini:

Sì mi sdura
Scura
Figura
Di quant'eo ne veio
Gli occhi avere
E vedere
E volere
E loro non disio.

Poichè la poesia ebbe il suo principio in Sicilia, si dovrebbe aspettare che i tentativi poetici più antichi fossero composti in dialetto siciliano, o almeno meridionale. Ma così come ci stanno innanzi oggi le poesie, la lingua è già in esse la stessa che nei più antichi componimenti poetici toscani, cioè una lingua, che contiene per certo elementi de' dialetti meridionali, ma nel complesso non si distingue sostanzialmente dalla lingua italiana comune posteriore. E come ora il fondamento di questa è il toscano, o più precisamente il dialetto fiorentino, dovette sorprendere il ritrovarla digià in un'epoca in cui l'Italia centrale non significava ancor nulla nella poesia volgare. Egregi eruditi italiani hanno quindi recentemente messa innanzi la teoria, che le poesie dei Siciliani non ci siano pervenute nella loro forma originaria, che i poeti le aveano composte nel loro proprio dialetto, e che solo i copisti toscani han dato ad esse la forma attuale. Nondimeno questa credenza urta contro parecchie difficoltà. Forme non sicule si trovano in quelle poesie non solo nel corpo del verso, ma anche alla rima, sicchè il tentativo di ritradurle in dialetto riesce male. Inoltre già Dante nel suo libro *De eloquentia vulgari* ha fatto un merito a Guido delle Colonne e ad altri di questo, che essi si erano allontanati dalla lingua del popolo, ed innalzati ad una maniera più pura e più nobile di linguaggio. Ben si è detto, che anche Dante si sia illuso, che anch'egli abbia conosciute le poesie solo nella trascrizione toscana. Sennonchè si pensi che Dante scrisse solo circa quarant'anni dopo che cessò la poesia in Sicilia, che egli dovette ben conoscere persone delle provincie meridionali e poteva sentir da loro come erano andate le cose.

Sembra dunque che alla corte di Federico II esisteva già una lingua letteraria diversa dall'idioma del popolo, la quale fors'anche non era troppo dissimile dall'odierna. Come si sia formata, sicuramente riman difficile a dire. Ma le origini delle lingue letterarie in generale non son ancora così pienamente rischiarate, ed è precipitoso l'affermare, che al principio esse dappertutto sieno state identiche con un dialetto, perchè vi sono state sempre ancora delle speciali influenze a cooperarvi. Appena un dialetto è adoperato a scopi letterari, prende pure un altro carattere, tende ad un ideale di regolarità, che non conosceva il dialetto parlato irriflessivamente. Questo si vede chiaramente negli scrittori moderni in dialetto, che avvicinano sempre, anche senza volerlo, l'idioma da loro scritto

alla lingua comune. I poeti più antichi non aveano certamente una lingua comune innanzi a loro; ma invece di questa l'ideale, al quale si avvicinavano, era il latino e la lingua de' loro modelli, il provenzale, la cui influenza era tale che non di rado se ne toglievano parole di sana pianta. Inoltre non eran già soli siciliani quelli che cantavano alla corte di Federico, ma anche poeti di altre regioni, e specialmente parecchi pugliesi, come Pier della Vigna da Capua, Rinaldo d'Aquino, Giacomino Pugliese, e l'imperatore non risedeva solo in Palermo, ma anche in Napoli, e altrove sul continente. Questo triplice influsso del latino, del provenzale e del dialetto pugliese doveva ora servire ugualmente a ciò, ad allontanare la lingua letteraria dalla fonetica del siciliano, e a portarla più vicina a quella del toscano. Determinare più precisamente, come fu formata quella lingua poetica cortigiana, non è possibile oggi: chè di sicuro qualche cosa, non sappiam quanto, della forma conservataci delle poesie è da porre a conto dei copisti toscani.

Nell'aver stabilita la forma metrica per la lirica e nell'aver pe' primi adoperata la lingua volgare sta quindi la vera importanza de' poeti aulici siciliani, vuote come sono le loro produzioni poetiche.

E questo merito, che concedeva loro anche Dante, con tutto l'orgoglio della maggiore perfezione che egli e la sua scuola aveano raggiunta, pure non è da disprezzare. Abbiamo sempre qui il principio dell'arte, il principio di una tradizione letteraria. L'italiano cominciò quindi a diventare l'organo riconosciuto di una poesia di arte: la forma era già la nazionale, restava che s'impolpasse di una sostanza nazionale. La poesia provenzaleggiante sicuramente non potea godere che di una esistenza passeggiera, e perchè si svolgesse la letteratura, avea bisogno di uno spirito nuovo, che animasse e ristorasse quelle forme. Gli elementi d'un'ispirazione propria, non soltanto tolta a prestito dagli stranieri, evidentemente esistevano sempre, aveano forse trovata già la loro manifestazione nelle poesie popolari. Ma rimpetto alla riputazione generale della poesia convenzionale di corte codesto nuovo spirito non poteva farsi valere che a poco a poco, e avea bisogno di maggior tempo per pervenire a esplicarsi liberamente. Frattanto noi possiamo pur scorgerlo in singoli indizi già presso i siciliani. Quest'introdursi di una poesia più sana, più naturale nella ma-

niera tradizionale, questo primo tintinnire di poesia vera merita di certo la nostra particolare attenzione, benchè in ciò bisogni stare in guardia di non esagerarne poi la vera importanza, come si è fatto qualche volta in quest'ultimo tempo.

Quasi tutte le canzoni che portano, nella gran raccolta vaticana dei lirici antichi, il nome di Giacomino Pugliese, si distinguono per un certo tono popolare e un colore più realistico. Al bel mezzo di un lamento d'amore egli improvvisamente si volge alla sua donna con un'ardita espressione d'impazienza, e le ridomanda il suo cuore:

> Donna, se me non vuoi intendere,
> Ver me non far sì gran faglia.
> Lo mio cor mi degie rendere ...

Altrove abbiamo un dialogo, una tenzone, come la chiamavano i provenzali, un *contrasto* come lo dicevano gl'italiani, e la donna si lamenta colà del marito cattivo, che la tiene rinchiusa, e con la sua gelosia le disturba la sua felicità amorosa:

> Meo Sir, a forza m'avviene
> Ch'io m'appiatti od asconda;
> Cà sì distretto mi tene
> Quelli cui Cristo confonda;
> Non m'auso fare alla porta ...

Qui noi ci troviamo trasportati dalla vuota astrazione della relazione di amore cantata dagli altri, nella sfera della realtà, onde la rappresentazione riceve colore e vita. E lo stesso avremo a dire di due poesie di Giacomino, che appartengono ad una serie di poesie specialmente prediletta agl'italiani, cioè a quelle in cui si canta la partenza o la lontananza dalla donna amata, e che noi possiam chiamare senz'altro canti di desìo o canti di congedo. Già nei provenzali i componimenti di questo genere mostrano non di rado colore e delicatezza particolare di sentimento; l'espressione del desìo colà suole menarci al ricordo dell'ultima letizia che precedette la separazione, dell'ultimo convegno con la dama, della sua commozione, delle parole che allora ha pronunziate, e che risuonano continuamente nell'animo del poeta. Gl'italiani si compiacciono qui, in una descrizione più ampia di questa scena, come l'uomo ama richiamare innanzi all'animo, con tutti i particolari, una felicità scomparsa, e qui si presentano certi tratti presi dalla realtà,

i quali non si è soliti ritrovare in codesta poesia. Colà si parla di carezze e di baci, e Giacomino Pugliese ricorda come l'amante dalla finestra del proprio palazzo è scesa nelle sue braccia.

In un canto di desìo di Iacopo da Lentini (*S'io doglio non è meraviglia*), un pensiero spesso ripetuto piglia un'espressione semplice ed intima: il poeta si duole che quand'egli partì, il suo cuore rimase presso di Madonna, ed egli l'invidia del posto che si è scelto, mentr'egli piange lontano da lei. E quale sentimento sincero si rivela nell'esclamazione finale: *Occhi ahi vaghi e bionde trezze,* la quale completa il ritratto delle grazie dell'amata! In un'altra poesia che comincia: *Dolze meo drudo e vattene*, e che è attribuita all'imperatore Federico la scena di separazione si rappresenta nella forma animata del dialogo. Ed è notevole, come in tutte queste descrizioni, nelle parole che son poste in bocca all'amata, nel raccontò della sua tenerezza, del suo lamento, si è cambiata la situazione ordinaria della lirica cavalleresca. Il poeta non s'inchina più continuamente in adorazione languida innanzi ad una dama eternamente fredda e severa; Madonna scende dalla sua altezza astratta, mostra una volta essa stessa vita e movimento, parla, piange, prega, ci fa gettare uno sguardo nell'intimo suo. Questo appunto, cioè la viva manifestazione dei sentimenti di un'anima femminile, è anche quello che forma la caratteristica di due altre poesie, le quali anzi possedono un valore poetico ancor maggiore di quelle di cui s'è parlato finora.

Sono il lamento di una fanciulla, che si crede tradita dal suo amante, *Oi lassa innamorata* di Odo delle Colonne, e quello di un'altra fanciulla per la partenza del crociato, *Giamai non mi conforto* di Rinaldo d'Aquino. Benchè la fraseologia convenzionale non sia scomparsa, pure il sentimento schietto, senza artificio, erompe qui in sfoghi caldi e naturali, il dolore delle derelitte, il ricordo straziante delle gioie di una volta, l'odio ardente contro la rivale, nelle cui braccia ella crede l'amante infido:

Lassa! che mi dicia,
Quando m'avea in celato:
Di te, oi vita mia,
Mi tegno più pagato,
Ca s'io avesse in ballia
Lo mondo a segnorato.
Ed or m'à a disdegnanza
E fammi scanoscenza;

Par ch'aggia d'altr'amanza.
O Dio, chi lo m'intenza,
Mora di mala lanza
E senza penitenza!

E così nell'altra la mestizia della fanciulla rimasta, quand'ella invoca Dio per l' amato e tutt' a un tratto con un' apostrofe così vera e commovente accusa la croce, la quale salva la gente e rovina lei, strappandole il suo caro:

La croce salva la gente
E me fa disviare;
La croce mi fa dolente,
Non mi val Dio pregare.
Oimè, croce pellegrina,
Perchè m'hai sì distrutta?
Oimè, lassa tapina!
Ch'i'ardo e'ncendo tutta.

In entrambe queste poesie allo stesso modo che in quelle citate di Jacopo da Lentini e dell'imperatore Federico, anche la forma esteriore, il verso breve, agile, la struttura semplicissima della strofa, mostra già l'avvicinamento alla poesia popolare. Una terza canzone donnesca, *Oramai quando flore*, la quale è ascritta allo stesso Rinaldo d'Aquino, benchè non stia alla stessa altezza delle precedenti e abbondi più di elementi convenzionali, pure è affine ad esse. La bella stagione riempie d'amore il cuore della fanciulla, essa non vuol più far languire invano il suo adoratore:

Vedendo quell'ombria del fresco bosco
Bene conosco, — che accertatamente
Sarà gaudente — l'amor che m'inchina.

Egli ha lungamente sofferto invano, ma ora può sperare di essere esaudito:

Ma 'l tempo m'innamora
E fammi star pensata
D'aver mercè ormai
D'un fante, che m'adora.
E saccio, che costui per me sostene
Di grandi pene, — l'un core mi dice,
Che si disdice, — e l'altro me n'incora.

Tutte queste canzoni ci offrono, fra l'imitazione della scuola, i primi moti d'un'arte originale. Un'altra poesia più lunga, al

contrario, esce in tutto e per tutto dal sistema della scuola aulica e si contrappone ad essa. È un *contrasto*, che comincia col verso *Rosa fresca aulentissima c'apari 'nver la state,* un dialogo tra un uomo ed una fanciulla, condotto a questa maniera, che in bocca ad ogni personaggio è posta vicendevolmente una strofa. Egli prega che esaudisca i suoi desideri, lei resiste, lui diventa sempre più petulante, lei si difende come può, e come una che in fondo è pur disposta a cedere; minaccia di andare a chiudersi in un convento, e persino poi di uccidersi; minaccia che i suoi parenti sopraggiungeranno a punirlo; l'amante sa bene con chi ha da fare, e non si fa spaventare dalle parole di lei; finalmente raggiunge ciò che vuole, e il dialogo finisce con un consenso molto aperto della fanciulla. Qui tutto è rozzo e plebeo, ma non si può negare che è anche vivo e naturale; ogni affettazione è sparita; il dialogo è rapido, energico ed espressivo, e quando si viene da quelle opere della maniera convenzionale, questa rozza originalità ci ricrea, e sentiamo il contatto con la poesia popolare. Anche la struttura delle strofe è quale si ritrova in documenti popolari poco più recenti del Mezzogiorno: constano di cinque versi, tre versi lunghi di quattordici sillabe con una forte cesura al mezzo, i quali rimano tra di loro, e due endecasillabi a rima baciata in fine, in questo modo (str. XIV):

> Poi tanto trabagliastiti, faccioti meo pregheri,
> Che tu vadi, adomannimi a mia mare e a mon peri;
> Se dare mi ti degnano, menami alo mosteri,
> E sposami davanti dala jente,
> E poi farò le tuo comannamente.

Finalmente questa poesia ha un posto particolare anche per la lingua, che qui mostra un colore dialettale molto più spiccato. Così Dante nel libro *De eloquentia vulgari* ha citato già un verso della *Rosa fresca* come esempio del linguaggio del popolo in Sicilia.

La grande raccolta vaticana di liriche, la quale sola ha tramandata questa poesia, e proprio tra quelle della scuola aulica, non dà nessun nome di autore, e anche Dante non lo dette. Ma un erudito del sec. XVI, Angelo Colocci, che possedeva allora il manoscritto, chiamò nel suo elenco quel poeta *Cielo*, e altrove nelle sue carte *Cielo dal Camo.* Donde ha attinto quel nome, che egli stesso volle storcere in *Celio*, non si sa, e quindi non lo si può

senz'altro accettare. Ma volle la disgrazia che Federigo Ubaldini, che pel primo ha parlato per la stampa della poesia (1640), dalla cattiva scrittura del Colocci lesse un *Ciulo* invece di un *Cielo*. Allacci lo chiamò *Cielo*, *Ciulo* ed anche *Ciullo dal Camo*. Al principio del secolo scorso se ne fece un *Ciullo* (cioè *Vincenzo*) *d'Alcamo*, e così si chiamò sino agli ultimi tempi il poeta della *Rosa fresca*. Gli abitanti della città di Alcamo erano superbi di questo loro poeta: una piazza fu intitolata dal suo nome, gli fu innalzato un monumento, ed alla personalità inventata si cominciò ad attaccare un mito letterario. Gli eruditi siciliani collocarono il contrasto in un'epoca molto antica, alla fine del sec. XII, ancora al tempo della dominazione normanna, e ciò per questa ragione, che la fanciulla, nell'assicurare che tutti i tesori della terra non frangerebbero la sua resistenza, fa menzione della ricchezza che possiede il Saladino, e da alcuni altri passi conchiusero che l'autore dovesse essere un gran signore feudale, possessore di città e castella, e non badarono poi quanto poco si adatta la poesia pel suo contenuto e per la sua impronta ad un autore siffatto. Furono da altri giustamente impugnate queste opinioni, e si sollevò una lunga polemica, che parve finalmente chiusa con la ricerca profonda di Alessandro d'Ancona (1875). Egli venne al risultato che la *Rosa fresca* non può essere composta prima del 1231, poichè la *defensa* con cui l'amante nella str. V dice di voler frustrare la minaccia dei parenti della fanciulla, era una disposizione di legge delle costituzioni di Melfi promulgate solo nell'anno suddetto, e la moneta in cui egli calcola la multa della *defensa*, gli *agostari*, non son coniati che nel medesimo anno. D'altra parte rispetto al Saladino, a' cui tesori allude la fanciulla, non è necessario che sia il celebre principe di questo nome, morto il 1193, perchè *Saladino* era un titolo, che portava tutta la dinastia, e poi anche, come sembra, il nome con cui si designava in generale un dominatore musulmano. Inoltre se si parla due volte di grosse somme di danaro e altrove di viaggi lontani, che l'amante afferma di aver fatti, questo non dimostra nulla della potenza e della ricchezza del poeta, che non è mai necessario che sia identico con la persona introdotta a parlare. Son per l'appunto millanterie queste, come le si può udire anche oggi sulla bocca del popolo, e quali si ritrovano nei canti popolari. Come tale considerò ora il D'Ancona questa poesia, quale cioè un avanzo unico conservatoci di un'antica poesia popolare fiorente nella Sicilia.

Questo concetto del D'Ancona intorno al carattere della poesia è stato poi alla sua volta oppugnato. Napoleone Caix credeva che noi qui non abbiamo a fare con un vero prodotto della musa popolare, ma pur nuovamente con uno della scuola cortigiana, e che il contrasto non sia altro che un'imitazione delle pastorelle della Francia, nelle quali il poeta colto si serve del tôno popolare con proposito artistico. Intanto non riuscì al Caix di dimostrare qui l'identità della situazione con quella dei modelli supposti. Nella pastorella il cavaliere incontra la villanella presso la sua gregge, entra in dialogo con lei, e cerca di farla condiscendente al suo desiderio. Nel contrasto italiano non abbiamo nulla della solita cornice, e tutte e due le persone sono del medesimo ceto, entrambe appartengono al volgo. Le somiglianze nel particolare, che si son poi ancora notate, sono troppo superficiali e insignificanti, per poter provare una dipendenza dal genere francese. Meglio fondata era l'osservazione del Caix sulla lingua della *Rosa fresca*, cioè che essa è fortemente mista di espressioni della poesia erotica cortigiana, le quali però sono qui più appiccate esteriormente, e contrastano stranamente con la naturale rozzezza del rimanente. Nondimeno noi non dobbiamo già conchiuderne questo, che l'autore sia un poeta aulico, che abbia imitata la maniera e perfino il dialetto del popolo, anzichè il fatto contrario, che egli sia stato un poeta popolare, un cantore di piazza, che, sino a un certo grado, era intinto dell'imitazione della poesia d'arte, come ciò è avvenuto in ogni tempo. Noi adunque non dobbiamo sicuramente riconoscere nel contrasto una poesia popolare genuina, ma piuttosto una creazione della poesia de' cantori di piazza, come sono tante opere dialettali antiche dell'Alta Italia, le quali ci terranno occupati in seguito.

III.

La poesia lirica continuata nell'Italia centrale.

Nella Sicilia il canto erotico cavalleresco non sarà sopravvissuto di molto al finire della dominazione dei Hohenstaufen (1266). Ma già da qualche tempo erasi cominciato altrove a coltivare la lirica nella lingua volgare, ed era principalmente la Toscana il nuovo centro, nel quale essa continuò ora. Qui compose già nel 1260 Guittone d'Arezzo la sua canzone sulla battaglia di Monteaperti, e la sua poesia amorosa senza dubbio risale più addietro. Del resto anche qui difettano date sicure; la maggior parte dei poeti toscani di questo indirizzo sembrano più recenti di Guittone: egli è considerato come il capo di una scuola e molti lo riguardano quale un loro maestro. Tutti i comuni importanti della Tocana partecipano al movimento letterario. In Arezzo rimano nella maniera provenzaleggiante, cortigiana, oltre a Guittone, maestro Bandino e Giovanni dell'Orto, da Siena è messer Folcacchiero ed un Meo o Mino Macconi, da Lucca Buonagiunta Urbiciani e Dotto Reali, da Pistoia Meo Abbracciavacca; Firenze è rappresentata da Dante da Maiano, così chiamato dal suo luogo d'origine, una borgata presso il colle di Fiesole. Specialmente numerosa è la schiera di poeti pisani: Jacopo Mostacci, Gallo Pisano, Pucciandone Martelli, Betto Mettefuoco, Pannuccio dal Bagno, Bacciarone di messer Baccone, Lotto di ser Dato.

Dalla Toscana probabilmente la tradizione poetica sarà arrivata alla vicina Bologna, dove appartiene all'antico indirizzo convenzionale specialmente Paolo da Castello, o, come è pure chiamato, Paolo Zoppo, e in principio anche quel Guido Guinicelli, da cui mosse poi la prima riforma considerevole della poesia. Finalmente troviamo fra' lirici antichi ancora due della Romagna, i soli secondo Dante, che in questa contrada si dedicassero alla poesia d'arte, e i soli infatti ne' cui nomi c'incontriamo nelle raccolte di liriche. Sono Tommaso da Faenza e Ugolino Buzzuola, parimenti da Faenza. L'ultimo apparteneva, come sappiamo dal cronista Salimbene, alla

famiglia guelfa degli Alberghetti allora dominante in Faenza, la quale si chiamava anche Manfredi, e fu il padre di quel tristamente famoso frate Alberigo, il perfido assassino dei suoi congiunti, la cui ignominiosa memoria Dante ha perpetuato nella Commedia (*Inf.* XXXIII, 118).

Nei poeti suddetti abbiamo dunque una continuazione diretta della maniera di poetare cominciata nel Mezzogiorno; vi è una immediata concatenazione, e si ha ben il diritto di credere che parecchi dei toscani più antichi abbiano poetato accanto a pugliesi e siciliani alla stessa corte di Federico II, alla quale convenivano i più eccellenti da tutte parti d'Italia, e per avventura hanno riportato appunto di là la maniera di poetare nella loro patria. Forse la cosa andò così con Jacopo Mostacci da Pisa e Paganino da Sarzana, le cui poesie stanno nella raccolta vaticana poco lontano dal principio, fra quelle di poeti meridionali. Il carattere spiccato e distintivo della scuola, l'imitazione servile di modelli provenzali, rimane tal quale nei poeti citati dell'Italia centrale, e quindi si ripetono anche le medesime idee ed espressioni, le stesse immagini convenzionali. Anche la lingua, se già le peculiarità locali acquistano influenza su di essa, mostra in forme numerose la tradizione venuta dal Mezzogiorno. Dove i manoscritti, nel dare il nome di un autore per una stessa poesia, oscillano tra un poeta meridionale ed un toscano o un bolognese, ciò che succede più volte, noi non siamo allo stato di decidere a quale dei due appartenga: tanto simigliante era in costoro la maniera di poetare. La consapevolezza di questo stretto legame con la scuola meridionale si manifestava in ciò, che, come Dante ci attesta, tutta la poesia italiana più antica, cioè la poesia di tutta l'epoca, che precedette il tempo suo, si chiamava siciliana, e Dante stesso credeva che questo nome dovesse mantenersi anche per l'avvenire. In verità questo nome è del tutto acconcio, e si usa anch'oggi nuovamente la designazione di scuola siciliana non solo per i poeti della corte di Federico II, ma anche per tutto quell'indirizzo nella lirica italiana del sec. XIII, il quale fu dominato dall'influenza provenzale.

Qnest'influenza provenzale si è anzi rinnovata e rinvigorita in Toscana. Guittone d'Arezzo mostra nello stile e nella lingua più chiaramente che altri qualsiasi lo studio diligente dei trovatori; egli li cita più volte nelle sue lettere, una volta traduce pure un passo di Peire Vidal con gran correttezza. Di Messer Migliore degli

Abati, poeta fiorentino, le *Cento Novelle* ci fan sapere che parlava benissimo provenzale. Guittone piangendo la morte del poeta Giacomo da Leona, vanta di lui ch'egli avea parlato e poetato meglio in provenzale e francese che in aretino. Di Paolo Lanfranchi da Pistoia abbiamo un sonetto in lingua provenzale, e due di Dante da Maiano. Di più, una delle due antiche grammatiche provenzali, il *Donatz proensals*, è stata composta in Italia verso questo tempo, e specialmente ad uso degli Italiani. Anche l'altra antica grammatica provenzale, le *Razos del Trobar* di Raimon Vidal non rimasero sconosciute: il poeta Girolamo Terramagnino da Pisa le portò in cattivi versi provenzali.

Nei poeti toscani di questa scuola sono più frequenti gl'imprestiti diretti da' trovatori. Così Jacopo Mostacci nella canzone: *Umile core e fino e amoroso*, imitando la poesia di Jordan de l' Isla: *Longa sazon ai estat vas amor,* si è tenuto con tanta precisione all'originale come non pare essere avvenuto mai nel Mezzodì. Inoltre fu soltanto ora coltivato uno de' generi poetici provenzali, ed uno specialmente caratteristico. I Siciliani conoscevano bene i *contrasti*, dialoghi tra la donna e l'amante, ma non ancora quell'altra specie della tenzone, la quale serve a riprodurre conversazioni e discussioni di diversi poeti tra loro. In Provenza la tenzone era parimenti legata in forma di canzone; ma più tardi fu pure uso che un poeta mandava una strofa sola, alla quale poi l'altro rispondeva con le stesse rime. Niente altro che una singola strofa era però in origine il sonetto, e quindi è naturale che quelle strofe di tenzone in Italia furono rese mediante i sonetti con risposta, i quali pure nella raccolta vaticana sono realmente chiamati tenzoni. Domanda e risposta potevano andare e venire più volte, e si ha quindi una catena, che corrisponde alla sua volta alla ordinaria tenzone provenzale estesa, e al pari che nella tenzone provenzale partecipavano alla conversazione anche più di due poeti, mandando quegli che poneva la questione nello stesso tempo il suo sonetto a diversi. Formavano l'oggetto di queste discussioni qualche volta ingiurie personali, ma più spesso questioni generali di diversa natura. Più volte, come nella maggior parte di simili poesie de' trovatori, si tratta di decisioni sottili su faccende d'amore. Così un Bartolommeo notaio domanda a certo Bonodico da Lucca, quale di due cavalieri una donna debba preferire, quello che manifesta audacemente la sua passione, ovvero quello che teme e tace; Buonagiunta Urbi-

ciani domanda ad uno sconosciuto quale sia il primo dolore che produca amore, e Dante da Maiano vuol sapere da Tommaso da Faenza, quale egli tenga pel maggior dolore d'amore. Intanto anche altri problemi e ancor meno poetici appaiono in questi dialoghi: vien pregato della risoluzione di dubbi su cose di scienza naturale; i Fiorentini tenzonano, come vedremo, anche su argomenti politici; Dino Compagni propone all'avvocato Lapo Saltarelli un caso giuridico intricato, e Guittone e i suoi imitatori si occupano di astruserie morali e teologiche. Anche quella specie di tenzone che si chiamava *joc partit* o *partimen*, ed in cui ognuno de' due poeti difendeva una delle due risoluzioni possibili, imitarono, benchè più raramente, i Toscani: Federico dell'Ambra ebbe una contesa siffatta, composta di nove sonetti, col notaio ser Pace sulla questione, se sia meglio da consigliarsi di pigliarsi felicità e tormenti dell'amore, o di astenersene affatto, e una partita schiettamente provenzale è quella di Ricco e di Ser Pace, se sia meglio amare una fanciulla o una donna maritata. Non è stato del resto senza importanza il trapiantarsi di questo genere poetico in Italia: le corrispondenze in sonetti, che derivarono da esso, rimasero una forma prediletta anche tra' posteri e nei secoli seguenti, e in quanto esse ricevevano un novello contenuto serviron spesso alla espressione vivace del movimento intellettuale de' tempi.

Anche l'affettazione e l'artificio della forma è stato in Toscana ripreso dalla poesia provenzale con molta più sollecitudine, ed è stato sviluppato maggiormente che non sia stato presso i siciliani. Era molto favorito il giochetto di parole consonanti, i cosiddetti *bisticci*, come *amore* e *amaro*, e simili, poi la ripetizione continua della medesima parola o della stessa radice, per tutto un verso o per tutta una poesia, ciò che i provenzali dicevano replicazione. Così, p. es., Guittone nel suo 54° sonetto:

> Tuttor ch'io dirò gioi, gioiva cosa,
> Intenderete che di voi favello,
> Che gioia sete di beltà gioiosa
> E gioia di piacer gioivo e bello .....

E gl'italiani aggiunsero un'altra specie di giochetto, cioè l'accumulare rime intermedie, le quali non ebbero mai presso gli stessi provenzali un uso così esteso. Non si restava paghi di far accordare una volta la fine di un verso col mezzo del verso se-

guente, ma si ripeteva la rima più volte nel corpo stesso del verso, come, p. es., in Pucciandone Martelli pisano:

> Similemente — gente — criatura,
> La portatura — pura — ed avvenente
> Faite plagente — mente — per natura,
> Sì che'n altura — cura — vo'la gente.

Un prodotto dell'affettazione era la maniera oscura o difficile de' trovatori, sorta dallo studio di dir cosa nuova e straordinaria, cosa di gran peso, la quale dovesse mostrarsi tale già esternamente nella espressione di difficile intelligenza, ma che ben spesso poi non esisteva punto nel fatto. Un'arte raffinata scambiava qui, com'è avvenuto spesso, il diletto per la superata difficoltà dell'indovinello, col piacere per la profondità del pensiero stesso. Il rappresentante principale di questo indirizzo nell'epoca posteriore e quegli che lo esagerò più di tutti, Arnaldo Daniello, era molto riputato in Italia, come mostra l'elogio che fa Dante di lui nel Purgatorio e nel libro *de eloq. vulg.*, e così anche la poesia oscura trovò i suoi imitatori. Ma pur questa volta una sola poesia di questa fatta (*Del meo voler dir l'ombra*) è attribuita ad un poeta meridionale, il siciliano Inghilfredi. Le altre sono di toscani. Con questa oscurità di elocuzione sogliono accoppiarsi tutti gli artifici possibili della forma, l'alliterazione, la replicazione, le rime intermedie, specialmente però le rime difficili e ricercate, *rims cars*, come dicevano i Provenzali. Le poesie italiane della maniera oscura hanno quasi tutte come caratteristica le rime di omonimi, *rims equivocs* in provenzale, o in loro luogo più spesso ancora la ripetizione della stessa parola nella rima: era questo appunto il tentativo di imitare le rime care dei trovatori. Quindi furono tali poesie disegnate col nome di *canzoni equivoche*. Di questa specie sono due poesie di Pannuccio del Bagno: *Poichè mia voglia varca* e *Di dir già più non celo*, una anonima *Amor tegnomi matto*, che è stata attribuita ingiustamente a Meo Abbracciavacca, la 35ª canzone di Guittone e così ne abbiamo ancora due di Guittone, ed altre di Finfo del Buono, di Monte Andrea, di Chiaro Davanzati e di ser Alberto da Massa, i quali tutti qui sono imitatori di Guittone. Egli e i suoi scolari erano specialmente nella fama di oscurità, e quando questa è intenzionale nel poeta, spesso ci è affatto impossibile oggi di penetrare nel senso nascosto: sicura-

mente, dove questo viene qua e là a scoprirsi, è tanto meschino che non deploreremo molto l'inutilità di quegli sforzi.

In questi giochetti vani e insipidi, nelle esagerazioni della maniera si rende manifesta la decadenza sempre maggiore della poesia provenzaleggiante in Toscana. Nello stesso tempo viene ad avere una certa apparenza borghesuccia, che contrasta collo spirito originario di essa. La poesia amorosa qui non è più che un esercizio tutt'esteriore, rettorico nella maniera prescritta, di qui appunto l'artificio cresciuto, poichè, nella vacuità del contenuto, tutti gli sforzi si rivolgono alla forma. Si poetava senza sentire: in che modo doveva uno ispirarsi all'amore cavalleresco, che in verità non conosceva più? Questo genere di poesia aveva completamente perduta ogni base nei rapporti reali. Alla corte dell'imperatore Federico ci era pur stato più che altrove dello spirito feudale cavalleresco; accanto a' giudici e a' dottori cantavano pure colà anche cortigiani e principi. In Toscana questa maniera di poetare s'imbatte con la vita de' comuni, proprio l'opposto della cavalleria, che l'aveva creata, e la poesia dovette adattarsi a questi nuovi costumi e a questo nuovo spirito, prima che potesse trovar luogo uno svolgimento vivace.

Nell'Alta Italia la costituzione libera delle città non avea avuto una durata lunga, e già nel sec. XIII famiglie dinastiche s'impadronirono del potere. La Toscana invece, dove lo svolgimento dell'indipendenza era stato più lento, mantenne i suoi comuni liberi colla loro tempestosa vita politica. Le città combattono gli avanzi ancor esistenti del sistema feudale, abbattono le rocche della nobiltà di campagna, costringono molte delle grandi famiglie a sottomettersi e a venire ad abitare fra le mura cittadine. I comuni si guerreggiano tra di loro, tendono a opprimersi a vicenda, ognuno per accrescere la propria potenza. Firenze, che a principio stava per importanza dietro agli altri grandi municipi, s'ingrandisce rapidamente, li supera tutti e diventa il centro della Toscana. Il ceto borghese si piglia sempre più il governo in suo potere, le famiglie nobili dilaniano con le loro fazioni le città e consumano l'una contro l'altra le loro forze. I nomi di Guelfi e Ghibellini, che, non si sa bene come, vennero su per la prima volta in Firenze, e di qui si diffusero per tutta Italia, servono solo di pretesto e di mezzo di unione, e dietro la parzialità per papa e imperatore si nascondono, come la vera materia fulminante, gl'in-

teressi personali, rivalità pel possesso de' poteri pubblici, e inimicizia privata delle famiglie. E come le guerre delle città fra di loro, così pure quelle civili delle fazioni vengono condotte con accanimento e con crudeltà senza misericordia; così non c'è nè quiete nè stato durevole; la vittoria muta continuamente ed ha per conseguenze l'esilio degli avversari, incendio e saccheggio, la rovina delle famiglie. Erano condizioni selvagge, anarchiche; ma con tutto ciò non mancava forte patriottismo, benchè ristretto, caldo affetto pel comune, sicchè le città, malgrado le mille calamità e pericoli, che li molestavano, fiorivano e prosperavano in popolazione e ricchezza. E appunto quel fermento di passioni, come quello che occupava tutta la vita cittadina, era il terreno ferace della poesia futura.

I trovatori che pigliavano parte viva alle faccende del mondo, possedevano accanto alla loro poesia erotica poesie politiche e satiriche, i serventesi, e questi, almeno nel tempo della decadenza, erano la parte più interessante della loro letteratura. Gl'italiani del settentrione che poetarono in provenzale presero anche questo genere con successo; i siciliani invece se ne tennero lontani, e per quanto si può conchiudere dalle poesie pervenuteci, essi, a scapito dell'arte loro, non han cantato che d'amore. Le sole eccezioni le fanno due moralizzazioni aride che vanno sotto il nome di Inghilfredi Siciliano e i due sonetti morali di Enzo e di Mazzeo Ricco. In questo punto ora appare una divergenza importante dei poeti toscani da' meridionali. I primi non hanno sin dal bel principio tanto limitata la materia poetica, ed in essi trovasi di gran lunga dipiù ciò che corrisponde alla natura del serventese provenzale. La miglior poesia di Guittone è una schietta satira politica, scritta nel 1260, allorchè i fiorentini nella battaglia sanguinosa di Monteaperti furono interamente sconfitti da' senesi e da' cavalieri di re Manfredi, e quindi i ghibellini espulsi due anni avanti ritornarono a Firenze, mentre i guelfi se ne dovettero allontanare. Il poeta sta dalla parte de' vinti, compiange la città che è stata precipitata dall'altezza della sua potenza per la colpa de' propri figli, e schernisce costoro, i ghibellini, i quali per raggiungere il potere, si son assoggetti alle spade tedesche e a' nemici del loro comune. Nella forma pesante e prosaica si esprime nondimeno un senso energico, onesto, particolarmente alla fine con la sua amara ironia:

Baron Lombardi e Romani e Pugliesi
E Toschi e Romagnuoli e Marchigiani,
Fiorenza, fior che sempre rinovella,
A sua corte v'appella;
Chè fare vuol di sè Re dei Toscani,
Da poi che li Alamani
Have conquisi per forza e i Senesi.

La vittoria di Carlo d'Angiò nell'anno 1266 decise dappertutto in Italia il predominio del partito papale; i ghibellini furono nuovamente cacciati da Firenze, e per sempre, la città rimase il comune più accanitamente guelfo di Toscana. Una grande agitazione dovettero dunque produrre il tentativo del giovine Corradino per riconquistare il suo patrimonio, e i relativi avvenimenti del 1268. Questi fatti sono l'oggetto di una serie di sonetti a tenzone di poeti fiorentini, i quali fanno, ciascuno secondo la fazione per cui stava, un prognostico diverso a' combattenti. Monte Andrea deride la vana speranza dei ghibellini, fida nella forza di Carlo, poichè egli è campione del diritto, e Papa e Chiesa stanno dalla sua parte; ricorda il giudizio di Clemente IV su Corradino, che egli era da cattivi consiglieri menato come un agnello al macello. Schiatta di Messer Albizzi Pallavillani difende la causa de' ghibellini, profetizza che la fortuna si volgerà e si vedrà come l'agnello possa mordere. Orlanduccio Orafo prevede che ci sarà una lotta ardente con risultato incerto, perchè entrambe le parti sono molto forti. Palamidesse Belindore crede che il giovane Corradino debba piuttosto leggere il salterio: se avrà giudizio non entrerà in lizze col campione di S. Pietro; Bernardo Notaio dubita del coraggio e del valore di Carlo, e Ser Cione Notaio crede persino che piglierà il largo prima dell'arrivo de' Tedeschi. Altrove si contende sulle speranze de' pretendenti alla corona imperiale germanica, Re Alfonso di Castiglia e Riccardo di Cornovaglia, e su quelle di Federigo di Misnia (*Federigo di Stuffo*) sul trono siciliano. Così apprendiamo qui le diverse opinioni de' cittadini di Firenze, notai ed artefici, sulle cose del gran mondo di fuori, le quali essi seguono con grande interesse, ed è a deplorare che questa conversazione politica non è stata ancora fatta conoscere completamente e nel suo ordine esatto.

Alla spedizione di Corradino si riferisce pure una canzone che la raccolta vaticana attribuisce a Don Arrigo, cioè all'Infante Don Enrique, fratello di Alfonso il Savio di Castiglia e cugino di

Carlo d'Angiò. Questi venne il 1266 in Italia, prima, in stretti vincoli con Carlo, divenne, per la cooperazione di lui, senatore di Roma, ma poi ruppe ogni relazione con lui e fu uno de' principalissimi partigiani di Corradino. Infatti la poesia contiene allusioni a rapporti personali del principe, cosicchè, senza aver conoscenza di questi, essa rimane inintelligibile. Intanto sarebbe sorprendente che uno spagnuolo, che sol da così poco tempo era in Italia, avesse dovuto poetare nella lingua del paese, e forse un altro compose in suo nome la poesia. La quale è stata manifestamente composta poco dopo la battaglia presso Ponte a Valle (il 25 giugno 1268), che fè gonfiare grandemente l'animo de' ghibellini; perciò è pieno di gioia trionfante, e incoraggia Corradino ad avanzarsi ratto sulla strada aperta della vittoria, felicita il giardino di Sicilia, a cui si avvicina un tal giardiniere a portargli nuovamente, dopo un tempo fosco, salute e prosperità.

Hanno meschino valore poetico, ma interesse nonostante per il loro contenuto, tre poesie politiche di Pisani, la canzone di Pannuccio dal Bagno: *La dolorosa noia*, quella di Lotto di Ser Dato: *Della fera infertà e angosciosa*, e in ultimo quella di Bacciarone: *Se doloroso a voler movo dire.* Sono lamenti sulla miseria e le angosce cagionate dalla cattiva signoria, che s'è impadronita della città di Pisa. Tutte tre si riferiscono senza dubbio allo stesso fatto, cioè all'oppressione della fazione ghibellina per opera del conte Ugolino (1285). Pannuccio parla anche della perdita delle castella, che si rimproverava universalmente al conte, e di cui si servirono poscia i suoi avversari per preparargli, sotto l'accusa di tradimento, la nota e terribile fine descritta da Dante. Dalla canzone di Lotto si vede ch'egli stesso si trovava in carcere, e lo stesso era accaduto a Pannuccio, che in un altro lamento si volge per aiuto al cugino. Questi cittadini de' comuni toscani erano essi stessi inviluppati troppo addentro negli avvenimenti politici, perchè questi non avessero dovuto trovare eco ne' loro versi. Un Fredi da Lucca lamentando in una canzone (*Dogliosamente e con gran malananza*) la propria caduta da una posizione potente, per una qualche rivoluzione nel comune, adoperò in maniera strana le immagini di animali, che erano usate d'altronde nella poesia amorosa, descrivendo la sua sventura politica; e un avversario, Arrigo Baldonasco, rispose per le stesse rime molto acremente, mostrando che la sua disgrazia era una pena giustificata per gli atti di vio-

lenza già esercitati, e in parte ripete schernendo le sue immagini di animali.

Un tal genere di poetare però, che si occupa di avvenimenti reali, di affari politici invece che di spasimi di amore finto, esce digià dalla cerchia ristretta della lirica più antica: qui comincia già la liberazione dall'influenza straniera, e noi abbiamo una materia indipendente per la poesia, la quale però riceve ancora una forma goffa e prosaica. E lo stesso vale, almeno in parte, anche della poesia morale; sta pure in relazione cogl'interessi reali della vita, pei quali le forme tipiche della scuola antica non potevano più usarsi, e porta in sè il germe di uno svolgimento novello, per quanto sia poco del resto il valore assoluto che posseggano queste opere, per quanto arida e spiacevole anzi ci appare oggi questa didattica volgare e prolissa. Canzoni e sonetti morali composero i toscani in gran numero, Buonagiunta, Monte Andrea, i pisani, particolarmente poi anche Guittone d'Arezzo, che qui come dappertutto è il rappresentante caratteristico della più antica poesia toscana, e che come tale ha diritto ancora alla nostra speciale attenzione.

L'attività poetica di Guittone si divide in due periodi distinti nettamente. Il primo fu quello della poesia amorosa. Senza Amore, pensava egli allora come i trovatori, non c'è eccellenza, non c'è la poesia; così egli si sforza d'innamorarsi, supplica Amore di entrare in lui, prega il poeta Bandino d'insegnargli come deve fare per innamorarsi (Son. 52). Ma poscia avvenne un rivolgimento nella sua vita « nel mezzo del cammin » come in Dante:

> Poi fui dal mio principio a mezza etate
> In loco laido, disorrato e brutto,
> Ove m'involsi tutto .....

così egli dice nella poesia sulla sua conversione a Maria (Canz. III). Egli poteva avere adunque trentacinque anni quando entrò nell'Ordine dei Cavalieri di Santa Maria, fondato il 1261, che si chiamava l'ordine dei *frati gaudenti,* perchè i suoi membri spesso non faticavano troppo nell'adempimento dei loro voti. Ma Guittone fece quel passo per un serio bisogno religioso, abbandonò la vita comoda che avea menata, abbandonò moglie e figli, benchè la regola dell'ordine non lo comandasse assolutamente. La sua posizione era ora affatto mutata: contro l'amore, ch'egli avea cantato, in-

veiva ora violentemente, e cantava in sua vece l'amore verace di Dio. Oramai nega che Amore dia eccellenza: non essere vero neanche che bisogni essere innamorato per poter cantare: anzi l'amore è malattia e follia, e le cose giuste ed egregie le fa solo il saggio, non il matto. Condanna la sua propria vita precedente, il suo proprio poetare, ammonisce che non bisogna leggere le sue poesie amorose. Allo stesso maestro Bandino, il quale avea già pregato di ammaestramento nell'arte dell'amore, dirige ora un sonetto di tutt'altro tenore (nº 164), dove dice che sarebbe prudente che anch'egli lasciasse l'amore, come avea fatto lui, e in una canzone (nº XXIV) dice per quali mezzi uno può guarire di questa malattia, cioè mediante pensieri a Dio, digiuni, disciplina e flagellazione della proterva carne.

Pentimenti e conversioni come questa erano nel Medio Evo frequentissime; il cavaliere che avea passata la sua vita nello strepito delle armi, il trovatore che avea celebrate le dame, andava ne' tardi anni nel monastero e chiedeva a Dio perdono de' suoi peccati. Presso i provenzali le poesie di penitenza sono numerose, ed anche d'italiani di quel tempo ve ne sono parecchie. Ma Guittone qui era soltanto ritornato a sè stesso: gli riusciva difficile il seguire la moda della poesia amorosa: ora egli si abbandona tutto alla sua inclinazione al raziocinio arido: non scrive più poesie, ma trattati e prediche in versi. Così p. es. la VII canzone sull'esistenza di Dio e l'immortalità dell'anima è una filza di sillogismi nel linguaggio scolastico con citazioni di Tullio, Aristotele, Boezio e Seneca. Egli non possiede quel calore di sentimento, quella semplicità che ci attraggono nelle poesie popolari religiose. È un intelletto freddo e sottile; noi apprezziamo il carattere dell'uomo, ma il poeta manca. Manifesta i suoi pensieri come il caso glieli mette sulle labbra; ciò che gl'importava era ammaestrare e predicare, non poetare; nelle sue lettere ha citati più volte i suoi versi come sentenze istruttive. Qua e là colpisce un'espressione vigorosa, un'immagine efficace, come accade ad uno che porta in sè una persuasione sincera ed energica; ma son rari questi tocchi felici; in generale regna in queste moralizzazioni un'aridità prosaica, e d'altra parte c'incontriamo nelle maggiori scipitezze.

E con ciò Guittone anche qui non ha abbandonati i mezzi poetici presi a prestito da' provenzali: adopera le vecchie forme artificiose, impinza di rime intermedie un sonetto religioso (nº 1),

usa la replicazione della stessa parola in un ammonimento a qualcuno, come pare, che entra nel chiostro (n° 20). Ma il diverso contenuto dà alla forma qualche volta un carattere tutto diverso: così quando ha imitato in una canzone il genere poetico provenzale del *plazer* (canz. X). Presso i trovatori era questa una poesia, in cui l'autore enumerava le cose che gli piacevano, e con ciò manifestava le sue allegre inclinazioni, Bertran de Born il suo gusto selvaggio per la battaglia, il Monaco di Montaudon il suo piacere per i fiori e le fonti, il canto degli uccelli e le belle fanciulle. Tutt'altro pensa il frate gaudente d'Arezzo: quel che gli piace è una sposa fedele, amorosa, una che fa obbedire gioventù e bellezza alla castità, una vedova che ha cura della famiglia, un prelato che adempie i suoi uffici sacri, un monaco che dopo aver abbandonato il mondo, non va girovagando nel mondo, la qual cosa appunto amava di fare dipiù il monaco di Montaudon. Così quel genere di poesia piena di vivacità e di gaio umore è divenuto presso Guittone una seria poesia didattica.

Accanto all'influenza provenzale ne osserviamo però un'altra presso Guittone, e specialmente nel periodo della poesia morale, quella cioè del latino. Guittone conosceva gli autori dell'antichità che allora in generale si leggevano, e li ha anche citati: era naturale che questo studio guadagnasse, anche un po' alla volta, un'influenza sulle opere volgari degl'Italiani. Qui però il classicismo appare propriamente soltanto nell'espressione, e in vero a suo svantaggio. Guittone adopera molti latinismi: imita anche la collocazione latina delle parole, e ne escono delle costruzioni contorte e annaspate, che non di rado sono divenute appunto la causa dell'oscurità dei suoi versi.

Di quel lato della sua attività poetica, dal quale l'individualità di Guittone si mostra con maggior vantaggio, si è già toccato. Sono parecchie delle sue poesie politiche. Il canto satirico contro i fiorentini, dopo la battaglia di Monteaperti, sarà il meglio che abbia scritto, ed è un monumento storico considerevole. Gli sta appresso l'invettiva e l'ammonizione ai suoi concittadini, gli Aretini (Canz. IX); sono parole serie, piene di vigore, l'espressione di un carattere virile: qui ci è già qualche cosa dello spirito delle potenti invettive dantesche, solo che di nuovo la prolissità astratta danneggia l'impressione.

Alcune poesie di Guittone sono epistole a singole persone: ma

oltracciò abbiamo di lui un numero di lettere in prosa, che sono esortazioni, prediche a fratelli dell'ordine, ad amici o a personaggi politici, piene di un grande zelo pel giusto e pel buono, come le poesie morali, e, come queste, prolisse e spesso goffe. La più interessante è la lettera 14, che è diretta a' Fiorentini, e corrisponde con molta precisione, delle volte a parole, con la canzone che si riferisce alla battaglia di Monteaperti, e sarà quindi scritta intorno alla stessa epoca. Se così è, l'autore acquista un'importanza speciale come uno de' più antichi prosatori; perchè, come vedremo, non ci sono che scarsi saggi di prose italiane che risalgano più in là del 1260, e anche queste non hanno un carattere letterario. È vero però che in Guittone era una piccola distanza quella della prosa dalla sua poesia; la lingua e lo stile rimangono i medesimi che nelle lettere rimate: vi troviamo la stessa oscurità, pesantezza e affettazione, il contorcimento faticoso dei membri del periodo, le replicazioni, i latinismi e i provenzalismi. Il conte Galvani credette perciò che questa maniera di parlare non fosse una vera prosa, e in una delle sue *Lezioni accademiche* cercò di mostrare che anche le lettere non rimate fossero composte in versi di varia lunghezza, o, in altri termini, in una specie di prosa ritmica in cui si frammischiasse il verso. Sia questo come si vuole, è naturale che il primo tentativo nella prosa dovette accostarsi molto all'uso della poesia. La prosa letteraria diversa da quella de' documenti popolari deriva dalla lingua poetica, come Dante nel libro *de eloquentia vulgari* (II, 1) l'ha detto, con uno di que' giudizi, così frequenti presso di lui, che caratterizzano acutamente e nettamente le cose.

Guittone di Arezzo morì il 1294, dopo che egli un anno prima avea donato una parte della sua sostanza per la fondazione del monastero *degli Angeli* in Firenze. Egli ha esercitata un'influenza considerevole sulla letteratura contemporanea. Quanto fosse stimato, lo mostrano canzoni e sonetti in gran numero diretti a lui. Per qualche tempo fu considerato in Toscana qual maestro dell'arte, e l'imitazione della sua maniera è evidentissima in parecchie poesie di Meo Abbracciavacca, Dotto Reali, Monte Andrea ed altri. In prossima relazione colla sua scuola paiono trovarsi anche i tre pisani, Pannuccio, Bacciarone e Lotto. Tutti e tre hanno come proprietà comune una locuzione così contorta, delle trasposizioni di parole così fuori del naturale e urtanti contro il genio

della lingua, che essi offrono grandi difficoltà a capirli, anche colà dove non adoperavano a bella posta la maniera oscura. Qui pure non abbiamo che lo studio d'imitare lo stile dei poeti latini, come già lo vedemmo in Guittone, solo che i pisani esagerarono ancora di più questo falso classicismo della forma esteriore.

Abbiamo osservato già nei poeti meridionali un penetrare del sentimento popolare nel manierismo della scuola, e veduti anche germogliarne dei fiori di schietta poesia. In Toscana con la sua vita popolare fresca e vegeta non poteva mancare che questo fenomeno si ripetesse e ancor più largamente. Quest'influsso popolare si mostra in diversi poeti, in un grado maggiore o minore. Parecchi, per es. Monte Andrea e Guido Orlandi, paiono anche or servili imitatori de' siciliani e de' provenzali ed or toccano un'altra corda più libera, in quanto che ritornano a sè stessi e alla sfera reale che li circonda. E osserviamo qui, siccome questo si ripete presso Guido Guinicelli e Oreste di Bologna, che un tale rinnovamento del contenuto poetico si mostra più spesso nel sonetto e nella ballata che nella canzone. La canzone era la forma alta, solenne della lirica, che perciò persisteva sempre più a lungo nello stile tradizionale, mentre sonetto e ballata, che si consideravano come forme inferiori, spesso si muovono più liberamente e prendono un carattere più moderno.

Il sonetto, che s'incontrava solo di rado nel Mezzogiorno, divenne assai prediletto in Toscana e si trasformò in varie maniere. Frapponendo de' settenari tra i quattordici endecasillabi si aveva il cosiddetto *sonetto doppio* e il *sonetto rinterzato*, forme che usava anche Guittone volentieri. I quattordici versi si facevano misti di endecasillabi e settenari, oppure si faceva anche tutto il sonetto di settenari. Inoltre Guittone dava alle quartine qualche volta dieci versi invece di otto, e lo stesso si trova in Monte Andrea, il quale scrisse anche dei veri sonetti doppi di ventotto versi (quattro quartine e quattro terzine). Più in uso che quella giunta dopo le quartine era una giunta dopo le terzine, alla fine della poesia, la cosiddetta *coda*, consistente di due endecasillabi, anche di tre, o di un settenario, che rimava col verso precedente, più due endecasillabi rimanti tra loro. Si riconosce qui dunque lo studio di portare una maggiore varietà nella forma, che certamente però non divenne che ancor più artificiosa e più difficile a maneggiare. Tutte queste sottospecie diverse del sonetto non ebbero perciò lunga vita, e già

nel secolo XIV caddero, ad eccezione del sonetto colla coda, che divenne e rimase la forma più prediletta della poesia faceta.

Un genere metrico veramente popolare era la ballata, canzone a ballo; anche in Provenza e in Francia aveva un carattere affatto popolare. I siciliani sembrano non averla conosciuta: è vero che una poesia di questo genere con tinta linguistica meridionale si trova nella raccolta vaticana: *Et donali conforto se te chiace*. Ad ogni modo anche la ballata non acquista la sua grande importanza che nel centro d'Italia. La struttura della poesia corrisponde al suo scopo di venir cantata e di servire di accompagnamento alla danza; al principio sta il ritornello, la *ripresa*, così chiamata, perchè essa era ripetuta da un coro dopo ogni strofa, mentre che questa stessa era cantata dalla voce a solo. La strofa è pure tripartita, e consta di due membri uguali che gli antichi metrologi chiamavano mutazioni o piedi *(pedes)*, e una terza, la *volta* che si accorda precisamente alla ripresa. Alla fine di tutto il componimento i poeti più antichi aggiungevano spesso una nuova ripresa, chè qui era cantata invece dell'antico ritornello, un uso che s'incontra pure già presso i provenzali.

Un tono più vivo e più naturale di poesia è particolarmente notevole in un numero di dialoghi d'amore, che mostrano movimento vivace in proposta e risposta e insieme un colorito di scherno. Di tal fatta è una catena di cinque sonetti del fiorentino Chiaro Davanzati. La donna licenzia qui il suo pretendente con buoni avvertimenti, non vuol saper nulla anche delle sue proteste di sentimenti onesti; anzi mostra molto zelo pel buon costume e per la fedeltà al marito, il quale era apparso d'altronde nella poesia come il brutto geloso, disturbatore degli amanti. Lo stesso rifiuto prova l'amante nella tenzone a ballate di Guido Orlandi: *Partire, amor, non oso*, la quale però è molto più ristretta nella vecchia maniera. Un dialogo che ci è stato tramandato sotto il nome di un Ciacco dell'Anguillaia di Firenze, ha un'andatura simigliante alla *Rosa fresca aulentissima*, però l'argomento non è rappresentato con quella rozzezza plebea, ma con finezza e grazia: con ciò la fraseologia cortigiana non è scomparsa intieramente. L'amante implora pietà, chiama la fanciulla una *gemma leziosa*, celebra la sua perfezione, e protesta di essere suo servitore. Ma ella risponde con un rifiuto malizioso: non vuol essere la gemma virtuosa, da cui egli si riprometteva aiuto:

Assai son gemme in terra
Ed in fiume ed in mare,
Ch'anno vertute in guerra
E fanno altrui allegrare.
Amico, io non son essa
Di quelle tre nessuna:
Altrove va per essa
E cerca altra persona.

Ed egli di nuovo:

Madonna troppo è grave
La vostra risponsione,
Cad io non aggio nave
Nè non son marangone,
Ch'io sappia andar cercando
Colà ove mi dite.
Per vui perisco amando
Se no mi soccorite.

Ma la gemma leziosa lo conforta schernendo, promettendogli se muore, di far celebrare messe per lui:

Se perir ti dovessi
Per questo cercamento,
Non crederia che avessi
In te innamoramento,
Ma s' tu credi morire
Innanzi ch'esca l'anno,
Per te fo messe dire,
Come altre donne fanno.

E così continuano gli spasimi e i motteggi, sino a che ella finalmente si arrende.

In un altro dialogo a sonetti di Chiaro Davanzati è di un'amabile semplicità l'immagine dell'uccellino fuggito, a cui paragona il suo cuore volato alla donna amata.

Così diviene a me similemente
Come all'augel che va e non riviene,
Per la pastura che trova piacente,
Dimora in loco e ad esso si contiene.
Così il mio cuor .....

e la donna soggiunge:

Io mi disdico che non ho tuo core,
E s'io l'avessi, lo ti renderia,
Ma poi non l'ho, richiedilo ad Amore,
A cui lo desti per la tua follia.

Un sonetto di Chiaro tratta un pensiero che più tardi ritroviamo spesso e specialmente nella lirica di Dante: egli celebra la sua donna, paragonandola allo splendore del sole che vince ogni altra luce, come dispensatrice di salute e benedizione, la cui vista già rende felice e lieto:

> La risplendente luce, quando appare,
>   In ogni scura parte dà chiarore,
>   Cotanto ha di virtute il suo guardare,
>   Che sovra tutti gli altri è il suo splendore.
> Così Madonna mia face allegrare,
>   Mirando lei, chi avesse alcun dolore .....

In generale Chiaro Davanzati, un fiorentino di cui sappiamo che combattè nella battaglia di Monteaperti (1260), e che nel 1280 era già morto, è colui, che ci mostra meglio degli altri questo cambiamento nel modo di poetare. Certo, nelle sue numerose poesie lo troviamo per lo più sulle vie battute, come seguace dei Siciliani e poi di Guittone, mentre in alcuni luoghi si vedono già anche i segni manifesti d'un'influenza di Guido Guinicelli, qui però ancor senza grande importanza. Ma altrove ci sorprende la sua originalità e spontaneità, e alle volte appunto dove imitava. Una delle sue canzoni: *Non già per gioja ch'aggia mi conforto*, piglia il suo argomento da una poesia di Sordello: *Bel cavalier me plai que per amor*. Ma qui Chiaro è proceduto assai liberamente col suo modello: trovò una poesia di due piccole strofe col congedo; il pensiero contenutovi, magari un po' più originale del solito, che un cavaliere forse morto di amore, che ciò convertirebbe certo le donne e le farebbe più pietose, questo pensiero dovette piacergli, e se ne servì, aggiungendovi molto di suo, per una poesia molto più lunga, che decisamente ci ha guadagnato per la maggiore larghezza. E la stessa indipendenza si mostra una volta dove s'è giovato di una poesia di Guittone, proprio cioè quella canzone dell'aretino la quale riproduceva per conto suo il genere provenzale del *plazer*. Egli scelse alcune di quelle regole di vita, che la poesia moralizzatrice offriva, e le liberò della loro aridità uniforme, trasformandole in piccoli quadri attraenti, ognuno de' quali è compreso in un sonetto.

In molte altre poesie di toscani, come in quelle di Maestro Francesco, Maestro Rinuccino, la Compiuta Donzella, Pacino Angiolieri, Maestro Migliore, vediamo per lo meno un'innovazione non

trascurabile della forma. La lingua si è spogliata del suo carattere arcaico, è divenuta più svelta e scorrevole, gli elementi provenzali e dialettali, la tortuosità pesante dei periodi si dileguano sempre di più e danno luogo ad una locuzione di naturale eleganza. Questo si può osservare persino in poesie tali, che dall'altro lato si tengono al vecchio giro d'idee, come la canzone di Bondie Dietaiuti: *Madonna, m'è avvenuto simigliante.* Dopo un paragone, tolto a Bernardo di Ventadorn, con l'allodola, la quale vola verso la luce e poscia abbagliata ricade giù, il poeta continua:

E così sormontai, donna, veggendo,
Che mi donò amore l'ardimento
Di voi amar, sovrana di beltate;
Ma sospirando, lasso, e piangendo
Son dichinato, poi va in perdimento
Per me mercè, e frango in pietate.
Ma più m'aggrada l'amoroso foco,
Ove il mio core ardente
Per voi si sta, piacente,
Che per un'altra aver sollazzo e gioco.

Qui ci è un solo tratto originale; l'ardire che dà amore, il cuore che brucia nel fuoco d'amore, la premura di soffrire più volentieri per Madonna che di ricevere da un'altra guiderdone: tutti questi sono luoghi comuni del repertorio della scuola siciliana, e così pure nel seguito l'immagine del basilisco, l'appellativo di *chiaro miraglio* alla donna, la spiegazione dell'origine dell'amore. Ma queste cose si esprimono con una certa semplicità, leggiadria ed abilità, che quasi ce le fa di nuovo attraenti. Anche qui ci accorgiamo di una ispirazione nuova, d'una metamorfosi, che si compie a poco a poco col vecchio manierismo, prima che questo sia ancora veramente scomparso. Abbiamo qui una scuola di transizione, che sta in mezzo tra i continuatori toscani dei siciliani, come Guittone, Buonagiunta, Dante da Majano, e la scuola del *dolce stil nuovo*, la quale comincia con Guido Guinicelli.

Questi poeti della transizione son quasi tutti Fiorentini, fatto in cui si rivela la predestinazione della città ad essere il centro dello svolgimento letterario. E il loro contrapporsi ai seguaci ostinati della scuola vecchia non era già qualche cosa d'inconsapevole; anzi abbiamo le testimonianze di vere polemiche letterarie in quest'epoca. Un sonetto, non è certo se di Chiaro Davanzati o di maestro Rinuccini, è diretto contro Buonagiunta Urbiciani e gli fa

il rimprovero di essersi fatto bello di ciò ch'era proprio del Notaio da Lentini, come la cornacchia della favola delle penne degli altri uccelli, il rimprovero adunque d'imitazione servile. Dante da Majano, il quale dileggiò in modo ruvido il giovane Dante Alighieri quando questi mandò il suo primo sonetto ai poeti celebri del tempo, provò in un'occasione simile, quando egli stesso cioè ebbe cantata una visione ed invitato a spiegarla, lo scherno di Guido Orlandi, un poeta, che apparteneva almeno in parte al nuovo indirizzo letterario avverso.

Innanzi di lasciare questi primi tentativi d'un modo più originale di poetare ci resta da esaminare ancora un gruppo di poesie, che si distinguono da quelle studiate finora, per la comparsa di un forte realismo. In una canzone di Compagnetto da Prato: *Per lo marito c'ò rio*, una donna si lagna del marito cattivo e si rallegra della vendetta che è in procinto di prenderne. Qui abbiamo il rovescio di quel mondo cavalleresco che si rappresentava già nella poesia, e ci troviamo nella regione bassa della vita quotidiana, della quale si compiacciono le novelle e i *fabliaux* del Medio Evo. Invece del solito tipo generale del geloso, che disturba gli amanti, qui è proprio il marito cattivo che letiga con la moglie e la batte; non più pregare e spasimare, servire e perseverare guadagnano il premio dell'amore, ma la donna esaudisce il suo amante perchè è irritata contro il marito: egli le ha rimproverato infedeltà senza ragione, ora vuol ella punirlo e convertire il sospetto in realtà. La poesia convenzionale si lamentava spesso dello spione e delatore de' segreti d'amori, il *lusingatore;* qui esso viene ad essere la volgare figura di una vecchia vicina, che osserva con sguardi pieni di veleno le relazioni dei giovani:

> Drudo mio, a te mi richiamo
> D'una vecchia c'ò vicina,
> Ch'ella s'è accorta ch'io t'amo,
> Del suo mal dir no rifina.

In un'altra poesia di Compagnetto da Prato: *L'amor fa una donna amare*, si tratta di una fanciulla che infiammata d'amore non può resistere alla sua brama; mette da banda ogni buon costume femminile e manda all'amoroso l'ambasciata. Questi non si fa pregare a lungo: ne segue il prediletto dialogo: sono soli nella camera, il desiderio di lei è molto concreto, ella non patisce lungaggini, vuole che subito venga il fatto, non faccia delle domande;

già egli saprà bene perchè l'ha fatto venire. Quale contrasto coll'ideale femminile astratto della poesia cavalleresca non abbiamo in questa franca espressione di una sensualità ardente!

Lo stesso carattere delle poesie ora citate presentano due anonime; si attribuivano per lo innanzi a Rugieri Pugliese e Federico II, senza ragione sufficiente: non si può neanche decidere con certezza se appartengono a poeti toscani o meridionali; però la prima supposizione mi sembra la più probabile. Nella prima canzone: *L'altro ier fui in parlamento*, una fanciulla si duole con l'amante che suo padre intende, contro sua volontà, maritarla con un altro, e lo prega di salvarla da ciò; ma egli la conforta e l'esorta a prendersi tranquillamente il marito odiato, come fanno tante altre, poichè questo già non impedirà loro di continuare ad amarsi e di essere felici:

> Assai donne mariti ànno
> Che da lor son forte odiati;
> De' be' sembianti lor danno,
> Però non son di più amati.
> Così voglio che tu faccia,
> Ed averai molta gioia .....

Nella seconda poesia: *Di dolor mi convien cantare*, la situazione non è ben chiara, perchè per innavvertenza del copista son caduti tre versi della seconda strofa. La parte principale però è formata anche qui dal lamento di una donna pel marito, lamento che ha molta somiglianza con quello contenuto nella prima poesia di Compagnetto; essa gli desidera la morte: avanti alle persone lo piangerà allora, ma internamente sarà allegra e loderà Iddio che ne l'ha liberata.

Una poesia realistica tale, accanto ad una convenzionalmente astratta, incontriamo però già anche nella lirica provenzale e specialmente nella francese antica. La lirica cortigiana si moveva in un mondo fittizio, artificioso, e quel che si celava dietro di esso, lo mostrano le satire e le tenzoni spesso così crude de' trovatori. Quel velo di convenzionalismo ora lo lacerarono delle volte i poeti stessi e scoprirono la sfera bassa della realtà, il mondo de' mariti che altercano con le mogli, le garriscono e le battono, delle donne che scontente del marito si dànno al drudo. Cose simili si trovano in parecchie delle romanze francesi antiche, e specialmente una, che comincia: *Un petit devant le jour*, e in cui il poeta riproduce

un dialogo origliato da lui tra un cavaliere e la sua donna, chiusa nella torre dal marito geloso, ha una certa somiglianza con la quarta poesia italiana di quelle nominate. In una poesia provenzale, la quale incomincia: *S'anc fui belha ni prezada*, una donna biasima il marito cattivo, che le fu dato solo perchè ricco, e si conforta con ciò, che ha l'amico e il guardiano fedele, che protegge dai pericoli il loro amore; e sentimenti simili sono espressi nella graziosa ballata: *Coindeta sui, si cum n'ai greu martire.* Con la conoscenza precisa che avevano gl' Italiani delle letterature de' loro vicini d'Occidente è dunque ben da concedere, che sia partita da costoro anche la spinta a portare tali soggetti della realtà comune nel campo della poesia. Ma qui non si può dimostrare un'imitazione nei particolari, e certo non era possibile: « quello che si poteva imparare qui dai modelli » come ha osservato giustamente il Tobler (1), « era solo l'arte di aprir gli occhi per ciò che si aveva innanzi agli occhi: questo stesso però non era uguale qua e là ». La realtà presentava condizioni di cose differenti, e la poesia che si occupava della loro rappresentazione, guadagnava quindi, rispetto ai modelli, tutto il carattere dell'indipendenza.

Non molto diversamente sta la cosa riguardo a certe rassomiglianze con la poesia pastorale provenzale e francese. Nella *Rosa fresca* tale influenza era da contestare affatto; in due poesie toscane la si trova realmente, cioè nel dialogo surriferito della *gemma leziosa*, dove la qualificazione di *villanella* dimostra, come pare, che l'amante ha che fare con una contadina, e in una poesia anonima, attribuita qualche volta, ma senza ragione, allo stesso Ciacco dell'Anguillaia: *Part'io mi cavalcava.* Nel primo, pur essendo affine la situazione, lo spirito che anima i personaggi che parlano è diverso. Nella seconda racconta il poeta, come sì spesso nelle pastorelle, che facendo una cavalcata ha ascoltato un dialogo. Ma l'accordo qui pure non procede oltre: si limita alla cornice. Il contenuto del dialogo, e quindi il vero contenuto della poesia stessa è estraneo alle pastorelle della Francia, e invece tale, quale ritorna di frequente nelle poesie popolari italiane. Una villanella si lamenta colà che non le si dà un marito, e la madre la sgrida della sua impudenza. Una ballata popolare, probabilmente d'origine bolognese, che tratta quest'argomento, e che noi conosceremo più in là, ci è pure pervenuta dal XIII secolo.

---

(1) *Jenaer Literaturzeitung*, p. 669, 1878.

IV.

Guido Guinicelli di Bologna.

In Toscana la poesia avea subìta poco a poco una riforma pel contatto con la poesia popolare, oppure coi sentimenti del popolo. Ma lo svolgimento posteriore della letteratura italiana non procede primieramente di qui, e la scuola nuova che Dante contrapponeva alla vecchia non si riannoda immediatamente a quell'indirizzo popolare e realistico. I poeti d'arte non vedevano nella semplicità e nella freschezza della natura la sorgente vera dell'ispirazione, ma la cercavano nella profondità e nell'importanza del pensiero. La nuova è una scuola dotta. In Italia era quello il tempo di un ardore crescente per gli studi scientifici; gli scritti d'Aristotele erano diventati noti in una cerchia più larga mediante la traduzione fattane per ordine di Federico II, e gli studi filosofici, che sinora rimanevano indietro alle discipline pratiche, furono coltivati ora con entusiasmo, si acquistarono un posto accanto alla giurisprudenza e alla grammatica anche nell'antica e celebre Università di Bologna. E da Bologna partì il *dolce stil nuovo*; Guido Guinicelli ne fu il fondatore, e Dante lo chiamò (*Purg.* XXVI, 97):

> il padre
> Mio e degli altri miei miglior, che mai
> Rime d'amore usâr dolci e leggiadre.

Guido Guinicelli dalla nobile famiglia de' Principi, è ricordato ne' documenti sin dal 1266, più tardi con l'appellativo di *judex*, cioè giurisperito; come tanti altri, egli ebbe a soffrir molto per le lotte interne della sua patria; il 1274, nel bando della fazione ghibellina dei Lambertazzi, cui apparteneva la sua famiglia, egli fu esiliato: non sappiamo se come la maggior parte degli esuli andasse a Faenza o altrove; morì giovine il 1276. Questo è tutto ciò che si sa della vita del poeta, sempre almeno sufficiente a poter determinare l'epoca della sua attività poetica.

Egli stesso avea seguìto al principio la maniera de' siciliani, e la maggior parte delle sue poesie non mostrano alcuna differenza visibile da quelle dei poeti aulici meridionali: vi si trovano i medesimi luoghi comuni, la stessa vacuità e monotonia, le stesse immagini e similitudini che abbiamo conosciute in quelli. Si provò anche nell'artifizio tutto provenzale della locuzione oscura col giochetto delle *rime equivoche* nella canzone *Lo fin pregio avanzato*. Di più, egli stesso allora si riconosceva scolare del celebre maestro Guittone di Arezzo, gli mandò una delle sue poesie perchè la giudicasse e la correggesse, e nel sonetto che l'accompagnava lo chiamò *o caro padre meo*, e assicurò che egli considerava in ciò maestro soltanto lui. Se Dante dunque, quando elogiò tanto Guido, avesse voluto parlare di tutte le poesie di lui, senza distinzione, il suo giudizio non si capirebbe: ma, quand'egli parlò a quel modo, senza dubbio pensava soltanto alla celebre canzone: *Al cor gentil ripara sempre amore*, ad alcuni sonetti, come: *Io vo' del ver la mia donna laudare*, forse anche alla poesia da lui citata (*de el. vulg.* II, 6), la canzone: *Tegno di folle impresa allo ver dire*, con la bella lode dell'influenza benefica della donna, finalmente forse ad altre poesie andate perdute. Quelle canzoni della maniera convenzionale, quella lode di Guittone, appartengono manifestamente ad un'epoca più giovanile di Guido, dopo cui si mise più tardi per la sua propria strada. Questa riforma della poesia avviene in lui sotto l'influsso della scienza. La filosofia, allora, quando insegnavano Tommaso e Bonaventura, salita a nuovo splendore, penetrò, nella dotta Bologna, anche nella poesia, che ricevette da essa il contenuto e la stessa maniera di rappresentazione. Nella canzone di *Amore e cor gentile,* sta subito al principio come una tesi filosofica la proposizione che Amore piglia la sua sede solo in cuore nobile, nel cuore che possiede virtù ed alto senso, e questa proposizione è illustrata poi con una serie di paragoni.

Era antica la questione sulla natura, l'origine e l'efficacia di Amore; aveva già occupati i provenzali, e gl'italiani l'avevano trattata poi con una predilezione tutta speciale e molto spesso. Ma la soluzione era stata dappertutto la stessa, una di quelle trivialità che continuamente l'uno prendeva dall'altro. Amore, si diceva, deriva da vedere e piacere, l'immagine della bellezza va per gli occhi nell'anima, prende stanza nel cuore ed occupa i pensieri; una superficialità adunque che descrive la cosa invece di esami-

narla. Nella canzone di Guido al posto del luogo comune entra un concetto tutto nuovo: l'amore si cerca la sua sede nel cuore generoso, come l'uccello nel verde fogliame; nobiltà di cuore e amore sono nello stesso tempo e inseparabili come il sole e il suo splendore: allo stesso modo che alla gemma, quando il sole l'ha purificata di tutto ciò che vi è d'impuro, la stella cede la sua virtù, così l'aspetto della donna amata infiamma il cuore, che la natura ha fatto nobile e puro, e come l'acqua il fuoco, così l'amore estingue col suo contatto ogni volgarità. Il sentimento, che viene dalla donna amata, deve empiere colui che le si dà fedelmente, allo stesso modo che la potenza divina si riversa nelle intelligenze celesti. — Così dunque si è mutato il concetto dell'amore: l'affetto terreno è trasfigurato, messo insieme con ciò che di più elevato conosce l'animo; è un concetto filosofico dell'amore, e nelle similitudini che servono a chiarirlo e ad analizzarlo in modo così ampio e svariato, è affatto scomparso il vecchio repertorio:

> Fere lo Sole il fango tutto il giorno,
> Vile riman, nè il Sol perde calore;
> Dice uomo altier: gentil per schiatta torno;
> Lui sembro al fango, al Sol gentil valore (1).

Si riconosce qui il pensatore che cerca nell'immagine ciò che è significativo ed espressivo, se anche non colpisca sempre il bello. Alla vecchia scuola quest'allontanarsi dalla via ordinaria sembrava ricercatezza, questa brevità energica oscurità fatta apposta, e certamente quell'indirizzo vi condusse ben presto. Queste accuse, e insieme quella di incapacità artistica, diresse Buonagiunta da Lucca in un sonetto contro Guido: ma questi rispose con un'altera ed ardita ammonizione al critico pretenzioso: *Uomo ch'è saggio non corre leggiero.*

Adunque ciò che distingue questo indirizzo dall'antico è lo studio della profondità, e con ciò una vigoria novella, una serietà nuova. Amore e Madonna rimangono astrazioni, ma ricevono un significato diverso. Madonna è ancor sempre il compendio di tutte le

---

(1) Una raccolta di sentenze del sec. XIV, il *Fiore di Virtù*, cap. 37, cita la sentenza: « Il sole sta in su lo fango, e non se gliene appicca, e della gentilezza che presta non se n'ha se non lo nome », come un detto di Aristotele, certo falsamente.

perfezioni; ma nello stesso tempo diventa un simbolo, l'incarnazione di qualche cosa di superiore. L'amore per lei l'oltrepassa e va alla virtù, al sommo bene; l'amore cavalleresco dei provenzali si è mutato nell'amore spirituale. La poesia riceve un carattere simbolico allegorico: lo scopo suo proprio diventa a grado a grado la rappresentazione di verità filosofica avvolta nel bel velame dell'immagine, come Dante l'ha definita. Questo immischiarsi della scienza non è per sè stesso un elemento poetico; ma questo nuovo contenuto sta pure in connessione intima colla personalità del poeta, non è semplicemente presa dal di fuori: il simbolismo scientifico libera dalle vecchie frasi, e con ciò anche l'affetto viene a riacquistar di tempo in tempo la sua libertà. E qui noi abbiamo la grande differenza da Guittone. Guittone moralizzava e sillogizzava, e con questo rimaneva arido e prosaico: amore e sapienza, cervello e fantasia non venivano in lui ancora a riunirsi, come nella nuova scuola: egli dava soltanto la verità nuda, mancava il bel velame; mancava l'immagine poetica e il calore del sentimento, come li troviamo in Guido Guinicelli, p. es. alla fine della sua celebre canzone, la cosa più perfetta che possediamo di lui: Dio rimprovera all'anima, di aver paragonato il suo amore terreno con le cose celesti, e quella si scusa:

Donna, Dio mi dirà, che presumisti?
Siando l'alma mia a lui davanti:
Lo ciel passasti e fino a me venisti,
E desti in vano amor me per sembianti;
Ch'a me convien la laude
E alla Reina del regname degno,
Per cui cessa ogni fraude.
Dir li potrò: Tenea d'angel sembianza,
Che fosse del tuo regno;
Non mi fue fallo, s'io le puosi amanza (1).

Di questo genere erano i luoghi poetici, in cui Dante sentiva lo spirito affine al suo, il *dolce stil nuovo*, che egli si appropriò.

---

(1) Il verso 4° (« tu hai preso me per paragone nel vano amore ») da alcuni è stato malinteso. Nella sua esaltazione il poeta ha preso Iddio stesso ad immagine per l'oggetto dei suoi sentimenti. Egli si vede costretto a giustificare questa temerità, e la sua giustificazione è appunto la stessa altezza e purezza del suo sentimento. Questa non è una passione terrena: nella donna amata lo avvince lo splendore della bellezza celeste.

L'altezza de' pensieri, l'impeto della vera esaltazione seppero rapirlo nelle poesie di Guido. Quella canzone gli fornì l'idea per una delle sue sulla nobiltà, e per un sonetto, in cui chiama il suo predecessore il *Saggio* (*Amore e cor gentil*). Reminiscenze della medesima si trovano poi anche nella Commedia. In un sonetto che tratta un argomento favorito, l'efficacia salutare della vista della donna amata, Guido si approssima già molto allo stile del suo grande ammiratore:

> Passa per via sì adorna e sì gentile,
> Ch'abbassa orgoglio a cui dona salute,
> E fa 'l di nostra fe', se non la crede.
> E non la può appressar uom che sia vile;
> Ancor ve ne dirò maggior virtute:
> Null'uom può mal pensar finchè la vede.

i quali versi Dante avea in mente senza dubbio, quando diceva nella canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore:*

> Ancor le ha Dio per maggior grazia dato,
> Che non può mal finir chi le ha parlato.

Di una continuazione dell'indirizzo poetico di Guido Guinicelli in Bologna stessa non si trovano che poche tracce. Il Casini negò perciò affatto che vi fosse stata una scuola bolognese, tuttavia bisogna riflettere, che fra i tre poeti bolognesi nominati con lode da Dante, accanto al Guinicelli, v'è uno di cui non conosciamo nulla, e un altro di cui resta quasi nulla. Il primo è Guido Ghisilieri, probabilmente identico con un Guido di Upizzino Ghisilieri, noto da documenti ufficiali, e nato verso il 1244. Di Fabrizio, o Fabruzzo dei Lambertazzi, che nel 1274 fu espulso, come Guinicelli, con la sua famiglia, e che vien nominato ancor nel 1298 fra' capi della fazione esiliata, ci è pervenuto un sonetto morale, che contiene una considerazione su questo, che il giudizio del mondo si regola soltanto secondo il successo e non secondo il procedere prudente o stolto. Meglio conosciuto è Onesto di Bologna, di cui abbiamo due canzoni, ventitrè sonetti e una ballata. È un poeta più recente, poichè, sebbene egli pure polemizzasse ancora con Guittone in un sonetto, ne diresse altri a Cino da Pistoia. L'influenza di Guido è manifesta in lui, benchè egli rimanga assai più superficiale. In una delle due canzoni, la quale, nello stato come ci è pervenuta, si sottrae quasi in tutto alla nostra intelligenza, ritorna il pensiero del Guinicelli:

Quand'egli appar, Amor prende suo loco
Sendo deliberato, non dimora
In cor che sia di gentilezza fora.

Questa sentenza divenne d'ora in poi quasi il dogma della scuola, al quale si possono riconoscere i suoi seguaci. Un sonetto: *L'anima è criatura virtuata*, dà una definizione dell'anima, svolta con metodo puramente scolastico.

I suoi più grandi fautori, coloro che non solo accolsero la nuova maniera, l'*uso moderno*, ma anche la perfezionarono, la poesia dotta di Guido li trovò in Firenze, e fra questi furono Guido Cavalcanti e Dante Alighieri.

Un fenomeno molto interessante, che incontreremo di nuovo nei fiorentini seguaci di Guido Guinicelli, è che il fondatore di uno stile così severo ed alto, qualche volta non ha sdegnato di scendere scherzando e motteggiando ad un tono affatto realistico. Abbiamo di lui due sonetti di questo genere, l'uno della Lucia dal cappuccio a vari colori, alla cui vista il suo cuore si agita più fortemente che non il capo mozzo di un serpente, perchè potesse afferrarla forte, e baciarla sulla bocca e sui due occhi di fiamma: espressione attraente di sensazione naturale; l'altro è un'invettiva assai cruda contro una vecchia malvagia, sul cui capo accumula tutte le maledizioni possibili:

Diavol te levi, vecchia rabbiosa,
E sturbiglion te fera in su la testa.

Qui adunque anche il poeta dotto si accosta alla maniera della poesia popolare.

Una poesia del popolo esisteva in Bologna così come altrove accanto a quella della scuola; anzi su di essa ha qui operato un destino più favorevole che non in Toscana, e ce ne ha conservati alcuni avanzi di qualche importanza. I notai bolognesi del XIII e XIV secolo alcune volte hanno scritto, a loro distrazione e diletto, ne' libri pubblici dei Memoriali, delle poesie italiane, che ora qui frammezzo alle carte legali latine con la loro pesante rigidità di formule, fanno echeggiare il mondo pieno di brio e di colori coi suoi amori e i suoi sollazzi. La giurisprudenza in Italia si è sempre accompagnata volentieri alla poesia, e tanti dei poeti d'allora erano giuristi, giudici e notai. La maggior parte di quei componimenti poetici appartiene alla poesia d'arte, e non di rado si trovano di

tali che sono già conosciuti per altra via; ma altre portano un carattere popolare, anche nel colorito idiomatico spiccato della lingua, e il memoriale ci dà nello stesso tempo l'epoca nella quale esse erano in voga. Un documento tale del 1286 contiene il frammento di una ballata, la quale comincia con le parole: *Partite, amore, a deo.* È la separazione di due amanti al mattino, come la troviamo rappresentata nelle *Albas* provenzali e nei *Tagelieder* tedeschi. La parlata della donna che esorta l'amante a partire è di una tenera intimità di affetti: « Baciami un'altra volta, e poi va! »

Or me bassa, oclo meo,
E tosto sia l'andata.

In un memoriale del 1305 si trova la canzonetta dell'usignuolo, di una piana semplicità di contenuto: al fanciullo è volato via l'uccellino dalla gabbia; piange e va nella selva, lo sente cantare dolcemente e lo prega di ritornare. La forma vi corrisponde, il senario brevissimo, come puerilmente saltellante. Anche qui, come sembra, abbiamo soltanto un frammento. È una voce innocente della natura, la quale piace appunto per la sua semplicità, e la cui impressione non si può analizzare appunto per questo.

Di un genere tutto diverso sono tre poesie di un memoriale del 1282, ballate tutte e tre, come le suddette. Qui abbiamo la scherzosità grossolana, volgare, allo scopo di eccitare il riso di un pubblico più rozzo. Vi son descritte nella maniera più cruda le gesta di due comari, il loro smodato mangiare e bere, le loro smorfie e i loro discorsi sconci. Nella seconda poesia letigano due cognate in presenza de' vicini: ciascuna sa dire dell'altra roba da chiodi, ma quando una tocca un certo tasto pericoloso, l'altra abbassa la voce e fa delle promesse se ella vorrà mantenere il segreto, dopo di che si riappaciano per ingannare insieme i loro mariti. La terza ballata ci dà un dialogo tra la figlia, che vuol avere un giovinotto per marito, e la madre che ricusa di soddisfare il desiderio di lei. Ma qui la scena si mostra con tratti molto più grossolani che non nella canzone toscana: *Part'io mi cavalcava.* Madre e figlia si mandano in malora vicendevolmente; la ragazza non cede, malgrado tutti gli avvisi della vecchia, e mostra nell'esprimere le sue voglie la più estrema impudenza.

Una lunga poesia politica, il *Serventese dei Geremei e Lam-*

bertazzi, narra i medesimi avvenimenti che furono così infausti nella vita di Guido Guinicelli e di Fabrizio Lambertazzi, le lotte dei Guelfi e de' Ghibellini in Bologna, l'espulsione di questi ultimi nel 1274 e 1280, e il tradimento di Faenza (dove avevano trovato un rifugio) per opera di Tibaldello ai Guelfi di Bologna nel 1281. La quantità di particolari e di nomi mostra che la poesia è stata scritta poco dopo gli avvenimenti. Essa dovette essere destinata ad esser recitata a voce innanzi al popolo, perchè ha il tuono dei cantastorie, un'andatura irregolare, senz'arte, dell'esposizione, molti idiotismi nella lingua e spesso l'assonanza invece della rima. Anche la forma metrica è già quella posteriormente in uso per queste opere, il serventese. La nota caratteristica di questa forma era la concatenazione non interrotta delle rime, in contrapposto alla partizione strofica; alla fine o al mezzo di ogni membretto (*copula*) era proposta una rima, la quale era accolta e continuata dalla *copula* seguente. Nel tempo più antico la costruzione era sempre siffatta, che ad una *copula* di tre o quattro versi più lunghi (endecasillabi, o anche settenari) che rimavano tra loro, seguiva uno più breve (la *coda*, di cinque o quattro sillabe), che dava la rima per la copula susseguente; così anche nella poesia bolognese (A A A b B B B c C...). Il nome *serventese* significava adunque in Italia, dove si riferiva a particolarità metriche, altra cosa che nella letteratura provenzale, benchè, per quanto sembra, fosse preso da questa. Il contenuto poteva essere vario: così uno de' memoriali bolognesi (del 1309) contiene un serventese amoroso; frattanto questa forma serviva pure di preferenza al narrare, moralizzare e trattar di politica, per cui era specialmente comoda quella continuità nelle serie dei versi, senza forti divisioni strofiche. Quindi, poichè esso somigliava spesso a un sermone morale, può essersi formato poi, per etimologia popolare, l'altro nome usuale nel sec. XI, *Sermintese*, e, come anche dice l'antico trattatista Antonio da Tempo, *Sermontese*. Antonio lo dichiarò un genere popolare, e Francesco da Barberino al principio del sec. XIV lo trattò con disprezzo come poesia di saltimbanchi, estranea ai poeti d'arte.

V.

La poesia cavalleresca francese nell'Alta Italia.

La letteratura non ha sin dal suo inizio un comune svolgimento: essa comincia in diversi luoghi e in vario modo. Prima che quella di una sola provincia pigli il sopravvento, si sottometta quelle delle altre e diventi essa comune in un paese, la letteratura ha ancora un carattere regionale. I primi tentativi poetici in lingua italiana li trovammo nel Mezzogiorno; non molto dopo apparì nel centro della Penisola e qui si trasformò digià considerevolmente. Nel settentrione, come vedemmo, l'influenza del paese limitrofo era stata maggiore, e si accolse non solo la maniera della poesia provenzale, ma anche la lingua. E il poetare in questa durò per tutto il sec. XIII, per cui si comprende che qui la lirica aulica in lingua italiana non si poteva diffondere. Dante ricorda come quelli che nell'Alta Italia si servirono del *volgare illustre* solo un Ildebrandino da Padova e un Gotto di Mantova, e dice che in Ferrara, Modena e Reggio nessuno abbia poetato, lo che può aver anche il suo fondamento giusto, chè quel Matulino di Ferrara, che Salimbene ricorda come autore di canzoni e serventesi, sarà stato un poeta popolare. Nelle antiche raccolte di poesie le intitolazioni non dànno nessun nome che si riferisca con certezza all'Alta Italia. Invece è un'altra volta un documento notarile del 23 decembre 1277 che ci ha conservato una poesia in dialetto veneziano, il cosiddetto lamento della sposa padovana per la lontananza del marito crociato. Questo titolo posto dall'editore non corrisponde per lo meno esattamente al contenuto: il quale è stato spiegato variamente, ma il meglio è confessare che il contesto vero di questa poesia singolare non è chiaro. Comincia in realtà con un lamento della donna per l'assenza del marito crociato, colla protesta della sua fedeltà per lui, come risposta a una donna Frixa, che l'ha esortata a star allegra e a non affliggersi. Poscia si narra che le altre donne le dettero ragione, che il marito tornò e vissero insieme amandosi e in perfetto accordo. Dopo questo il pellegrino mostra il suo com-

piacimento, e continua lodando la sua donna ed esprimendo la speranza di acquistarsi finalmente l'amor suo, ma nello stesso tempo lamentandosi della pena che ha al presente. Come si accorda questa chiusa con ciò che è detto innanzi? Bisogna veramente pensare che qui parla sempre il pellegrino, come si è creduto? Vuol egli stesso adunque turbare la fede coniugale, che egli vanta cotanto? I trovatori amano donne maritate, ma non ne lodano il matrimonio. Ovvero la donna che ama il pellegrino è tutt'altra da quella di cui loda la fedeltà, e porta la sua felicità coniugale come esempio di quella ch'egli spera? Così com'è ora la poesia, tutto questo non si può decidere; forse manca un principio, che dava schiarimenti su di ciò. — Il lamento amoroso del pellegrino nella fine, fra' tentativi poetici che conosciamo dell'Alta Italia, è forse il solo che si avvicina di più alla lirica cortigiana. Nella sua prima parte però la poesia è popolare ed originale, e un argomento, quale difficilmente s'incontrerà altrove nella poesia di allora, gli affetti di sposi fedeli son rappresentati con semplice naturalezza e in modo simpatico.

Ma vi era anche un'altra letteratura, che nell'Alta Italia inceppava il libero sviluppo di una nazionale, cioè la francese. La sua reputazione e diffusione nel Medio Evo è stata appena minore che nel tempo moderno. I romanzi e poemi francesi erano letti e ammirati dappertutto in Europa; gli avvenimenti che narravano, gli eroi leggendari che celebravano, si trovavano in modo proverbiale sulle bocche di tutti. In Italia non solo furono tradotti ed imitati gli originali francesi, ma vi furono non pochi i quali nel comporre le loro opere preferirono la lingua straniera alla propria, perchè pareva loro più appropriata all'uso letterario. Brunetto Latini scrisse in francese la sua enciclopedia, il *Trésor*, perchè il francese, com'egli dice, è una lingua più dilettevole (*plus delitaubles*) e più diffusa che non le altre. Martino da Canale si serve di essa nella sua cronaca veneziana, e ne porta proprio la medesima ragione, adoprando anche la stessa parola *delitable*, e questa usò alla sua volta Dante, quando, esaminando i vantaggi che ciascuna lingua romanza ha sull'altra, dice che alla *langue d'oïl* appartiene, *propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem*, tutto ciò che si sia composto in prosa, cioè la traduzione della Bibbia, le gesta de' Troiani e de' Romani, le peregrinazioni così belle del Re Artù e molte altre cose, sia di genere narrativo che

didascalico. Questo giudizio dunque che torna così spesso, e nella stessa forma quasi, deve essere stato molto generale, una sentenza che andava di bocca in bocca. Però non solo per la prosa, ma pel romanzo cavalleresco in generale, il francese fu considerato la lingua adatta, come l'avea già definita anche il vecchio grammatico provenzale Raimon Vidal. In prosa francese compose nell'ottavo decennio del sec. XIII Rusticiano da Pisa una compilazione prolissa e goffa di storie della tavola rotonda, e fu questo stesso Rusticiano che nel 1298, prigione in Genova, scrisse in francese i viaggi di Marco Polo sotto il dettato dell'autore. Ma la poesia cavalleresca francese, specialmente quella del ciclo carolingio, su suolo italiano produsse tutta una numerosa discendenza, della quale i manoscritti della Biblioteca Marciana in Venezia ci han conservati molti avanzi. È vero che in parte non sono che delle copie di poemi sorti nella Francia, che il copista ha sfigurati con gl'idiotismi del proprio dialetto, così l'*Aliscans*, l'*Aspremont*, ovvero le aggiunte sono di poco conto, come in *Gui de Nanteuil*, la cui introduzione in circa mille versi deriva dal copista italiano. Tuttavia parecchie altre di questi poemi sono delle opere nuove, con semplice accostamento a modelli francesi, o anche d'invenzione affatto libera; l'una e l'altra cosa abbiamo nella compilazione di racconti del ciclo carolingio contenuta nel codice francese XIII della Marciana, l'ultima quasi sola nell'*Entrée de Spagne* (Ms. XXI) e nella cosiddetta *Prise de Pampelune* (Ms. V). Questa è dunque nel fatto una letteratura franco-italiana, poemi francesi che son composti da Italiani.

La materia dell'*Entrée de Spagne* e della *Prise de Pampelune*, la conquista della Spagna prima del tradimento di Roncisvalle, non è stata trattata da nessun altro dei poemi francesi antichi che abbiamo: essi adunque colmerebbero una lacuna nelle redazioni poetiche della leggenda carolingia, se derivassero realmente da *Chansons de geste* francesi. Ma su questo è da dubitar molto. L'autore dell'*Entrée* racconta che gli era comparso in sogno l'arcivescovo Turpino e lo avea invitato a mettere in rima la sua cronaca: nel fatto egli segue al principio del suo poema il racconto del pseudo-Turpino; più in là poi dichiara di attingere anche a Jean di Navarra e a Gautier di Aragona, i quali sono affatto ignoti, e che egli avrà inventati per dare al pubblico una grande idea della sua erudizione. Infine, per una parte dell'opera sua, e proprio la più importante, concede egli stesso che è sua invenzione. La

riannoda al lungo assedio di Pampelona e alla discordia d'Orlando con l'imperatore. Orlando ha intrapreso, all'insaputa dello zio, una spedizione contro Nobles, ed espugnata la città; malgrado il successo favorevole, Carlo è così irritato che al suo ritorno gli dà uno schiaffo. Orlando, adirato, abbandona il campo, e le avventure che gl' incontrano nelle sue peregrinazioni formano per l' autore l'oggetto appunto nel quale egli può esercitare la propria fantasia o ripetere anche de' luoghi comuni già in uso. Sono cioè su per giù gli stessi avvenimenti che le *Chansons* francesi più recenti narravano dei diversi eroi carolingi, e che specialmente sono descritti nell'*Huon de Bordeaux*, viaggi strani ed avventure, le quali rivelano un'influenza dei romanzi della Tavola Rotonda e dei poemi sulle crociate. Orlando va in Oriente, sotto mentito nome difende una principessa saracena, Diones, la figlia del re di Persia, contro un pretendente odiato, che la minaccia, il re Malquidant, converte poi tutta la casa del Sultano di Persia al cristianesimo, toglie il figlio di lui, Sansone, per compagno, visita i luoghi santi di Palestina, e poscia si dispone al ritorno. Nel viaggio vien gettato verso una costa deserta, ed ha dall'eremita Sansone, presso cui alloggia, la notizia a lui rivelata da un angelo, ch'egli dovrà vivere ancora sette anni, conquistare la Spagna e poi perire a tradimento. Finalmente si ritrova nell' esercito di Carlo appunto quando tutti i grandi vogliono abbandonare l' imperatore. Succede la riconciliazione, e la lotta contro i Saraceni continua. — Gli effetti di tutto il poema sopra la formazione posteriore della letteratura cavalleresca in Italia furono considerevoli; ma sopratutto questo episodio romantico dovette piacere, ed è divenuto il modello per molti poemi e romanzi più recenti, nei quali l'eroe è glorificato in modo simile. Un tratto che rivela la nazionalità dell'autore è nell'*Entrée* l'importanza che si dà alla relazione d'Orlando con l'Italia; al principio della guerra è andato a Roma con Oliviero, e colà ha ricevuto dal papa un'armata di ventimila campioni della Chiesa, ch'egli ora, come Senatore romano, guida in battaglia.

La *Prise de Pampelune* porta questo titolo datogli dal Michelant a poco dritto: la presa di Pampelona forma solo il principio, che oltracciò è andato perduto; dove ora comincia il poema, la città è già conquistata, e seguono imprese contro Estella, Cordova (*Cordes*) ed altre città; l'opera dunque sarebbe da chiamarsi piuttosto « La conquista di Spagna », e in fatti è, come vedremo,

soltanto parte di una continuazione dell'*Entrée.* La narrazione si distingue da quella della maggior parte di *Chansons de geste* e anche dell'*Entrée*, discretamente vivace, pel difetto di fantasia, per una certa aridità come di cronica: le molte descrizioni di battaglie, che si svolgono con una specie di precisione strategica, e notandosi spesso il numero preciso delle truppe, invece di quelle iperboli generali delle antiche *Chansons de geste,* il procedere regolare dell'azione, senza quelle interruzioni e riprese, come era uso nella poesia popolare, mostrano già la tendenza allo stile del racconto storico, che più tardi notiamo ne' *Reali di Francia* e in libri somiglianti: come in questi, qui si succede regolarmente battaglia a battaglia, tra l'una e l'altra le marce, le rese delle città, poi stragi o battesimi in massa dei saraceni vinti. Con ciò il patriottismo dell'autore lombardo si fa visibile nella parte cospicua assegnata a Desirier (Desiderio), mentre i poemi di origine francese non sanno nulla di questa partecipazione di Desiderio alla guerra di Spagna; qui egli è uno de' più fedeli e valorosi vassalli di Carlo; Pampelona è stata conquistata per la sua valentia, e più volte ancora egli ha molta parte nelle più importanti decisioni. Quando deve domandare all'imperatore una grazia, egli chiede, invece di terre e popoli, solo privilegi pe' suoi Lombardi, che nessuno di essi sia messo mai in schiavitù, che ciascuno, anche senza esser nobile, possa divenir cavaliere (v. 341 sgg.):

> Le don que je vous quier, oiant la baronie,
> Est que frans soient sempre tous ceus de Lombardie:
> Chi en comprast aucun, tantost perde la vie;
> E che cescun Lombard, bien qu'il n'ait gentilie
> Che remise li soit de sa ancesorie,
> Puise estre civaler, s'il a pur manantie
> Qu'il puise mantenir à honour civalerie.
> E si veul che cescun Lombard sens vilenie
> Puise sempre portier çainte la spee forbie
> Devant les empereres; qui veut en ait envie.
> Autre don ne vous quier ne autre segnorie.

Gli si accorda questo; Carlo Magno dice a Naime che è pur stoltezza il chieder così poco; ma il sapiente consigliere replica che Desiderio avea ragione; egli avea fatta la domanda più generosa, e con ciò vanta la Lombardia, paese del Re, come il più bello, sicchè egli non avea bisogno di altri.

Siccome il secondo poema continua l'azione del primo dopo una

interruzione, anche i medesimi personaggi compariscono in entrambi con gli stessi caratteri e con gli stessi rapporti reciproci, in parte tali, che d'altronde sono ignoti nella letteratura delle *Chansons de geste*, e specialmente Isorié, figlio di Malceris di Navarra, e Sansone, il figlio del re di Persia, accolto nel numero dei dodici pari, che poi fu mantenuto nella poesia cavalleresca italiana. Desta sopra tutti interesse la figura di Estout, la quale nei poemi francesi ha poca importanza, ma qui si sporge di più ed è disegnata con colori più distinti. Estout è un capo ameno: il suo spirito balordo non risparmia neppure l'imperatore, e questi, come i baroni, specialmente Orlando, cui è devoto con vero amore, ridono volentieri su di lui. Prende la città di Toletele (*Prise*, 4842 sgg.), con un tratto di astuzia, facendo portare innanzi, dopo la morte del gonfaloniere, il gonfalone nemico, ed ingannando così gli abitanti. Poi vuol fare uno scherzo, fa alzare i ponti levatoi e nega all'esercito cristiano l'entrata. Carlo Magno dice (5078 sgg.):

..... « Bieus sire Hestous, pour amour vous prion
Che vous nous hostalies dedens vetre maison ».
« Ne ferai » dist le duc « parlé aves en perdon.
Alés vous aoberzier par delez cil boison;
Car ci dens ne entreriés, bien le vous afion ».
Huec estoit Roland qui rioit a fuson
Des paroles Hestous .....

Orlando deve con parole amichevoli, e richiamando l'amore che gli portava, indurre il burlone irriverente a lasciar pure entrare l'imperatore. In imprese pericolose Estout si mostra sempre sospettoso, ed ammonisce i suoi compagni ad andar cauti, senza che gli manchi però nè coraggio, nè valore. Così abbiamo in questa miscela di generosità cavalleresca, follia e leggerezza, un carattere originale, mezzo comico, che riapparisce pressochè lo stesso nei poemi popolari toscani, e offrì al Boiardo e finalmente all'Ariosto il fondo del loro immortale tipo di Astolfo. E qualche cosa ancora mostra qui pure la grande importanza che hanno avuta questi due poemi franco-italiani nella letteratura italiana cavalleresca posteriore: in questa Astolfo è sempre un inglese, mentre nella leggenda francese era duca di Langres: questo mutamento di nazionalità è sorto ora da un malinteso dell' autore dell'*Entrée:* egli chiama il suo Estout prima, giustamente, *de Lengres* e *Lengrois*, ma poi anche *de Lengles* e *Lenglois*, donde gli è venuto fuori

finalmente l'*Englois*, *Englois*, senza che egli ne notasse la grande differenza. La *Prise* poi non conosce Estout che già come inglese.

L'autore dell'*Entrée* in un luogo dice di essere padovano, ma di non voler far sapere il suo nome; intanto si credette che fosse caduto in un'inconseguenza, poichè nelle ultime linee del ms. XXI è nominato un Nicola: così l'*Entrée de Spagne* fu ritenuta l'opera di un Nicola da Padova, e L. Gautier suppose poi che dal medesimo provenisse pure la *Prise*. G. Paris fece sua questa opinione. Ma poscia il Gautier ritirò la sua congettura, e specialmente P. Meyer provò che per le differenze non insignificanti nell'esposizione, nel verso, nella lingua, i due poemi non possono derivare dalla medesima penna. Finalmente una ricerca di A. Thomas ha rischiarato pienamente la cosa. L'autore dell'*Entrée* in realtà non si è nominato; di lui dunque sappiamo solo che fu un padovano. Dall'altra parte il Nicola, che vien fuori nelle ultime linee, non è quel padovano, ma un altro poeta, un continuatore, come mostrano chiaramente le parole stesse; a questa continuazione, e non all'*Entrée*, appartengono già gli ultimi 131 versi del manoscritto, e ad essa appartiene, dopo una grande interruzione, la *Prise de Pampelune:* ciò che manca in quella lacuna è andato perduto, o per lo meno, ora non è noto. La grande somiglianza, accanto alle varie differenze, deriva da ciò, che il continuatore aveva innanzi proprio l'opera del padovano, e cercò di portarla avanti nella stessa maniera. E il Thomas inoltre ha dimostrato probabile che questo continuatore, cioè l'autore della *Prise*, sia la stessa persona con quel Nicola di Verona, del quale abbiamo un poema franco-italiano ancora inedito sopra la passione di Cristo, e che al principio di questo poema dice egli stesso di aver narrate molte storie in versi e in lingua francese.

Un terzo poema franco-italiano più breve, che tratta un argomento non rappresentato altrimenti nella letteratura francese antica, appartiene a un ciclo di leggende tutto diverso, il troiano cioè, è il *Roman d'Hector*, o, com'è detto in altri manoscritti, il *Roman d'Hercules*. È la storia di una lotta di Ettore con Ercole, qui descritto come un terribile gigante, che egli ammazza, vendicando così il destino di Laomedonte e di Esione. Giusta il contenuto diverso, troviamo qui anche forma diversa. Se quelle opere corrispondenti alle *Chansons de geste* son composte nelle solite serie monorime di versi decasillabi e dodecasillabi, nell'*Hector* abbiamo

ottonari rimati a coppie come nel *Roman de Troie* di Benoit, in relazione al quale è composto questo racconto; era, come osservò il Joly, una storia delle gesta giovanili dell'eroe, *Enfances d'Hector*, come se ne aggiungevano in tempo posteriore a mo' d'introduzione alle celebri *Chansons de geste.*

La lingua in questi tre poemi, come quella delle opere di Rusticiano da Pisa, non è un francese puro, ma mostra chiaramente l'influenza de' dialetti dell'Alta Italia, e per lo più in tal maniera che rimane esclusa la congettura ch'essa potesse essere importata solo da' copisti. Colà si adoprano non di rado parole e locuzioni che, proprie all'italiano, furono sempre estranee al francese; altre hanno nella loro fonetica colore italiano; in grazia della rima le parole soffrivano inoltre grandi deformazioni. Finalmente la regola prosodica è ora italiana, ora francese, in quanto che tutte le vocali possono essere soggette all'elisione e alla sineresi, ma non debbono. Del resto, poichè questa mescolanza dell'italiano deriva dai singoli autori, così è naturale che malgrado la molta comunanza, si trovino anche delle differenze di lingua in queste opere; specialmente è da notare che la *Prise* mostra dipiù elementi italiani.

La celebre compilazione di poemi franco-italiani nel ms. XIII di S. Marco abbraccia nel suo stato attuale, incompleto al principio, il *Bueve de Hanstone*, che è separato in due parti dall'intrusione della storia di Berta dal gran piede, o come si dice qui, dai grandi piedi (*de li gran piè*), poi le avventure giovanili di Carlo Magno, chiamato qui *Karleto* (*Mainet* presso i Francesi), *Milone* e *Berta*, due poemi su *Ogier* il Danese, e finalmente il *Macaire*, adunque una composizione ciclica, come si usavano nei libri popolari posteriori, e il tutto probabilmente di un sol autore, stando al carattere uguale da cima a fondo. Anche qui non si può pensare ad una semplice traslazione di poemi francesi; ma sono o trasformazioni, che hanno il loro fondamento nella tradizione orale, soltanto, dell'originale, o realmente addizioni e nuove invenzioni. Di quest'ultima specie pare, com'è stato osservato, principalmente la storia di Milone e Berta; le fonti francesi non la conoscono, anzi sono in contraddizione con essa; oltracciò il teatro degli avvenimenti è l'Italia, e Orlando, la cui gioventù è qui narrata, fu sempre tra gli eroi della leggenda carolingia specialmente popolare in Italia. Di più si è fatto osservare un tratto originale di tutta la compilazione, il quale fu d'influenza decisiva sulla posteriore formazione

della leggenda cavalleresca in Italia, cioè l'unificazione di tutti quanti i traditori in una gesta dei Maganzesi, di contro alla quale son posti poi i cavalieri leali similmente come una casa sola, quella di Chiaramonte. Il traditore era una figura tipica delle *Chansons de geste;* appare dappertutto or sotto questo, or sotto quel nome, come Ganelon, come Hardré, come Griffon, come Doon, ecc. Si mostrava anche già in Francia la tendenza a far derivare tutti questi felloni da una sola famiglia; ma in Italia soltanto questa unificazione del principio malvagio riceve la sua grande importanza e il suo predominio generale, e solo qui si fa innanzi il nome di que' di Maganza, che è poi rimasto loro per sempre. La cagione fu, come mostrò G. Paris, uno scambio di Doon de Maience, che era il capostipite di Ganelone, ma anche di Rinaldo, col traditore, Doon de Maience, tutto diverso, nel Bueve di Hanstone.

La maniera di rappresentare i fatti del compilatore veneziano è la più goffa che si possa pensare; è evidente ch'egli è un cantastorie della peggior razza, che con la sua trivialità e prolissità guasta anche un soggetto per sè stesso attraente e fecondo; la forma, in cui sta a base, come verso tipico, il decasillabo, è estremamente negletta e piena di svarioni. Si vede dunque come anche gente del popolo e di cultura esigua si servissero del linguaggio straniero; ma certo esso è stato storpiato in una maniera strana. Se la lingua dell'*Entrée*, della *Prise* ecc., era pur sempre una specie di francese modificato, qui ci troviamo proprio con un gergo tutto barbaro, nel quale il dialetto penetra continuamente attraverso la lingua straniera, le parole francesi prendono desinenza italiana, s'introducono in gran quantità espressioni dall'idioma dell'autore, finalmente la necessità della rima fa venir fuori delle formazioni affatto mostruose ed impossibili. Nella *Berta* per es. Pipino dice così a coloro che vuol mandare a prendergli la sposa (v. 230 sgg.):

> Qe un çubler qe è qui arrivé
> Por veoir questa cort e la nobilité
> Tuto li son afaire el m'a dito e conté,
> Qe in la dama no è nul falsité,
> Salvo q'ela oit un poco grande li pé;
> Nian por ço non vo' je qe stagé,
> Qi la po avoir, qe no la demandé (1).

(1) « Che un giullare che è qui arrivato per veder questa corte e la nobiltà, m'ha detto e raccontato tutto il suo affare, che non c'è un difetto

Sono appena meno barbariche, che in questa composizione ciclica, la forma e la lingua nella massima parte del poema veneziano d'Orlando nel ms. IV di S. Marco: ma poichè pel contenuto il testo sta molto vicino a quello genuino francese antico del manoscritto di Oxford, bisogna che qui la grande alterazione dell'espressione sia prodotta dalla tradizione orale del poema francese.

Evidentemente la corruzione della lingua in questa seconda categoria di monumenti non può essere semplicemente opera di copisti più che nella prima, e il tentativo di ricostruire dalla forma pervenutaci un corretto francese antico, come l'ha fatto il Guessard col *Macaire*, non poteva riuscire, con tutta la violenza che si facesse alle parole. I testi devono esser stati composti così, o a un dipresso, come oggi li abbiamo. Ma dall'altra parte si è esagerata molto l'importanza di questo fatto. Il Bartoli credette di scorgere qui i germi di una lingua nuova, che era sulle mosse di formarsi dalla mescolanza del francese e de' dialetti dell'Alta Italia. Il fenomeno però è stato certamente molto più individuale, di qui la differenza dell'innesto dialettale nelle singole opere, a misura della coltura dell'autore, mentre la somiglianza in certi tratti si spiega coll'identità del dialetto che operava. Che una lingua siffatta si sia mai parlata, nessuno lo crede, neppure il Bartoli. Era un prodotto artificiale, sorto appunto da quella persuasione che per un determinato genere letterario bisognasse adoperare di necessità il linguaggio straniero. Quando si volle comporre poesie liriche nell'Alta Italia nel secolo XIII, si scrisse in provenzale, si scrisse in francese quando si volle narrare le storie venute di Francia. La differenza nonpertanto era questa, che quei poeti lirici sono stati dei poeti di corte di una cultura raffinata, i quali trattarono con tanta maestria la lingua d'oc che i loro versi dal lato della lingua ben di rado si possono distinguere da quelli dei trovatori. I narratori invece appartenevano a classe più bassa della società e qualche volta anche al volgo, e mentre si sforzavano di scrivere in francese, le parole straniere prendevano in mano loro più figura paesana, cambiavano le loro desinenze con le solite italiane, oppure, dove i vocaboli e i costrutti francesi non si offrivano troppo presto alla memoria, in loro luogo si ponevano semplicemente quelli italiani.

---

nella dama, salvo ch'ella ha un po' grandi i piedi; non perciò io non voglio che voi rinunziate a domandarla, quando uno la può avere ».

Credevano con ciò di scrivere il francese e lo guastavano col linguaggio ch'essi avevano in bocca, così come nel Medio Evo molti credevano di scrivere un ottimo latino e invece di questo mettevano in luce il latino popolare romanizzato.

La letteratura cavalleresca, venuta dalla Francia, era ad ogni modo penetrata allora già profondamente nel popolo; queste descrizioni svariate d'imperatori e re, di battaglie e conquiste, di selvaggi saraceni, di giganti abbattuti e principesse liberate, erano ben adatte a piacere al popolo e a pascere la loro fantasia mobile, desiderosa di novità. Vi furono in quest'epoca già dei cantambanchi, i quali, come in Francia, recitavano al popolo le loro storie per le strade e nelle piazze, e la prova di ciò, se ve ne fosse bisogno, ce la dà il decreto, spesso citato, del comune di Bologna, datato del 1288, *ut Cantatores Francigenarum in plateis Communis ad cantandum omnino morari non possint*. Solamente non è verosimile che le produzioni che si davano in tal maniera per divertimento del popolo sieno state del genere dei poemi franco-italiani. Alcuni han creduto certamente, che l'italianizzazione in questi tempi abbia avuto lo scopo di portarli più vicini all'intelligenza delle persone incolte; ma anche una conoscenza linguistica così inoltrata da capire, solo ascoltandolo, questo gergo, non possiamo in generale presupporre nel popolo. Piuttosto potrebbe essere servita, come crede Pio Rajna, per la recitazione pubblica dei cantambanchi una seconda forma della quale già si vestiva la materia di Francia. Sono le versioni in dialetto veneziano, con certe reminiscenze, ma molto più pallide, del linguaggio straniero. Mentre adunque nella letteratura propriamente franco-italiana il il francese forma la base, accanto a cui si pongono gli elementi dialettali italiani come qualche cosa di secondario, qui viceversa il dialetto italiano è la parte fondamentale e il colorito francese solo superficiale. Nel *Bovo d'Antona* veneziano si trova per es. la serie seguente (v. 170 sgg.):

« Fiolo », disse Synibaldo, « porestu çivalçer
Palafren o destrer? A San Simon voio ander;
Che quelo castelo me donà to per;
Per quelo castelo so vassalo me faço clamer;
Ed è ben trenta ani ch'el me l'à doner.
Se a quel castelo te posso mener,
Io farò guera po' a sta cité ».
Respoxe Bovolin: « Io porò ben çivalçer

> Destrer e cavalo chi me possa porter;
> Infin a San Simon averò ander ».

La forma e la maniera narrativa di questo poema mostra la stessa goffaggine di quella del franco-italiano nel ms. XIII; pure ha su di questo il vantaggio di maggior rapidità e concisione e nella sua ruvidezza ingenua non manca di fare una certa impressione sul lettore. Il medesimo carattere idiomatico hanno le poche redazioni a noi rimaste che l'epica animalesca, così diletta nel Medio Evo, ha trovate in Italia. Il *Rainardo e Lesengrino* in un manoscritto di Oxford, un frammento di 814 versi, molto irregolari, rimati a coppia, il cui tipo fondamentale è l'ottonario, comprende due branche del racconto, la nota accusa e difesa di Renard alla corte del re Noble, e un'avventura con la capra, che Renard vuol accalappiare, in cui, come al solito, Isengrin è quello che ne ha il danno. Un'altra redazione scoperta di fresco nella biblioteca arcivescovile di Udine pare sia completa in 703 versi, e racconta le stesse due storie; anche i particolari concordano; versi e gruppi di versi del frammento di Oxford spesso si ritrovano quasi a parola; una delle due redazioni dunque dev'essere stata l'originale dell'altra, o entrambe debbono derivare da una fonte medesima. — Pio Rajna crede che quest'epica veneziana, con tintura di francese, della quale ora non si conoscono che pochi monumenti, sia stata abbastanza estesa, e che essa, viva nella bocca dei cantastorie vaganti, abbia formato l'anello di congiunzione tra le redazioni francesi antiche della leggenda cavalleresca e quelle posteriori toscane.

La letteratura franco-italiana si prolungò per uno spazio maggiore di tempo; cominciò probabilmente nella seconda metà del secolo XIII: se a questo però appartenga l'uno o l'altro dei testi pervenutici, non si può dire con piena sicurezza. L'*Entrée* e la *Prise* si porranno piuttosto già nel secolo XIV. Ad ogni modo durò ancor lungo tempo l'uso del francese deformato per la poesia cavalleresca nell'Italia superiore. Un manoscritto della biblioteca di Torino contiene un poema dell'*Huon d'Auvergne* e il suo viaggio all'inferno, dove lo avea mandato Carlo Martello per domandare il tributo a Lucifero; è in italiano, ma della forma più rozza e sregolata, non di rado senza senso comune, e accenna ad un originale che già esso medesimo non era francese puro, ma franco-italiano, e che da un rifacitore ignorante è stato tradotto verso per verso

nel proprio dialetto; ora in questo poema c'incontriamo in molte reminiscenze della Divina Commedia: l'originale franco-italiano appartiene quindi già al secolo XIV inoltrato. Relazioni non meno evidenti con Dante ha un altro *Ugo d'Alvernia* in un manoscritto padovano, che è scritto in dialetto veneziano con pochi elementi francesi, come il *Bovo* e il *Rainardo;* in parecchi luoghi è in rapporti di parentela col poema di Torino, se ne allontana altrove non poco, e quindi rimonterà ad un'altra versione franco-italiana. Nell'anno 1358 Niccolò da Casola di Bologna scrisse pe' principi di Este un lungo poema sopra *Attila* in barbaro francese e tutto nello stile dell'epica popolare. L'opera più tarda della letteratura franco-italiana è finalmenente il romanzo in prosa di *Aquilon de Bavière*, l'unica opera in prosa di questo genere sopra un soggetto della leggenda carolingia, composta da Raffaele Marmora, veronese forse, dal 1379 al 1407. L'eroe Aquilone, il quinto figliuolo del duca Naime, e il racconto medesimo saranno inventati dall'autore. Frattanto era cominciata a fiorire di già la poesia cavalleresca toscana in ottave, e però l'opera, come notò A. Thomas, è un vero anacronismo. L'autore stesso lo fe' apparire ancor più chiaro, aggiungendo per l'introduzione e per la chiusa un certo numero di ottave italiane.

Adunque come la lirica era cominciata in provenzale, così la poesia narrativa in Italia cominciò in francese. Ma questa si rivolgeva ad un altro pubblico; conteneva in sè più elementi vitali e segna così non solo la fine di uno svolgimento letterario sopra suolo straniero, ma nello stesso tempo è anche il principio di uno nuovo ed originale, che per germogliare da esso avea bisogno certamente di un tempo a lungo. La leggenda cavalleresca francese trovava in Italia punti di attacco, per cui essa potè più facilmente acclimatarvisi. Carlo Magno godeva una grande popolarità: era per gl'Italiani come il ristauratore dell'impero romano, divenuto quasi uno de' loro; appariva come il rappresentante della razza latina di contro al germanismo, e la leggenda lo fece anche riedificatore di Firenze distrutta da Attila o da Totila. Sennonchè se la leggenda cavalleresca continuava a vivere, aveva però perduto il suo significato antico, originario: quello spirito che l'aveva una volta creata, quell'ideale, che si era in essa incarnato, non corrispondeva più alle condizioni presenti, neppure in Francia, dove l'epoca dell'epopea genuina era già passata da gran tempo. Ciò che allettava

ancora il popolo in questi racconti, non era tanto un profondo interesse patriottico e religioso, quanto la ricchezza e la varietà dell'avvenimento, lo splendore delle personalità rappresentatevi; eccitare stupore e meraviglia, appagare le curiosità, la smania per le avventure, questi erano gli scopi del narratore. Non c'era qui la stoffa dell'epopea, già per il fatto che la leggenda non era nazionale, non era cresciuta sopra suolo paesano, ma era importata, e ciò che essa poteva produrre per ora, erano poesie di cantambanchi e romanzi per divertire il popolo. In questa forma modesta e poco evidente visse per circa due secoli, per sollevarsi poi nelle regioni dell'arte e riapparire nelle opere del Pulci, del Bojardo, dell'Ariosto, penetrata dello spirito del rinascimento e mutata nell'intima sua essenza.

VI.

La poesia religiosa e morale nell'Alta Italia.

Non ci è stata in Italia una poesia eroica nazionale, con la quale sogliono per lo più cominciare le letterature. Possiamo cercarne le ragioni nelle disposizioni del popolo, ma forse ancor più nella sua storia e nella maniera di sentire che è sorta da quella. Mancò in Italia nel medioevo un forte sentimento nazionale, il sentimento dell'unione nazionale; mancarono grandi e potenti principi indigeni, lotte comuni contro nemici terribili, come in Francia ed in Ispagna. Inoltre, il tempo in cui si formarono presso altre nazioni la leggenda popolare, le tradizioni epiche, non fu per l'Italia un'epoca eroica: la signoria apparteneva a stranieri; i grandi fatti d'armi furono su questo suolo compiuti da Longobardi, prima che questi formassero parte della nazione, da Franchi, da imperatori tedeschi; i Normanni, come conquistatori, come vincitori dei Saraceni, erano Francesi, non ancora Italiani, e le tracce che lasciarono nell'epopea si trovano nella poesia francese. Qui, per

ogni dove, non ci era una gloria italiana, un orgoglio nazionale, un eroe nazionale. Anche gl'Italiani hanno avuto poscia la loro epoca eroica. Furono le lotte delle città per la loro libertà, le quali sono così piene di elementi poetici, di patriottismo, di energia, di brama feroce di guerra e di barbarie: furono le ardite guerre navali dei pisani, genovesi e veneziani. Ma qui le forze sono sminuzzate, quello per cui si combatte è l'interesse del municipio, non quello della patria. E quest'epoca di forza e di spirito guerriero cade già in un periodo luminoso, storico, in cui ricominciano gli studi, in cui lo spirito ritorna all'antichità, in cui si scrissero croniche e non si formarono più leggende.

Appunto perchè mancava la materia indigena per la poesia narrativa, si erano accolte così volentieri quelle di fuori; ma a queste, alla leggenda cavalleresca mancava il fondo intimo nelle abitudini e nelle tendenze della nazione: servirono per dilettare e divertire. L'espressione per gl'interessi serii ed intimi dell'epoca e del popolo non dovremo cercarla qui, nelle rime dei cantambanchi di Carlo, Orlando e Oliviero; la troviamo altrove, cioè quando si trattava quella materia, la quale, comune a tutte le nazioni cristiane, doveva essere ugualmente popolare in ciascuna nel medio evo. La poesia religiosa si occupava dell'interesse supremo dell'umanità, del gran problema, il quale in un'epoca credente era la cura continua degli spiriti e formava il perno della vita morale e intellettuale, il problema della salute eterna, della salvazione dell'anima, dell'esistenza futura, paragonata alla quale diveniva insignificante e sprezzabile la presente terrena. Questo tema, così profondamente radicato nel cuore degli uomini, portava seco un contenuto poetico, che doveva al contatto del genio manifestare la sua fecondità, ma al principio ci si presenta nelle composizioni inculte di poeti popolari.

L'Alta Italia possiede un numero non piccolo di poesie religiose del sec. XIII. I più antichi monumenti di questo genere sorti qui sono un decalogo rimato, che parafrasa in maniera abbastanza goffa i dieci comandamenti, aggiungendo, a conforto delle dottrine, esempi della sacra scrittura, ed una *Salve Regina*, entrambi in dialetto bergamasco. Il manoscritto che li contiene si dice essere del 1253. I notai bolognesi segnavano qualche volta ne' loro documenti oltre a' canti amorosi anche poesie devote; un memoriale del 1279 contiene un *Pater Noster*, dove una o più parole latine

della preghiera vengono sempre completate ad una coppia di versi mediante parole italiane: un documento del 1294 offre un sonetto sulla Vergine, e da un manoscritto ferrarese, di origine bolognese, ci viene una Lauda ed un elogio in settenarii rimati senza regola, entrambi parimenti su Maria. Opere ampie abbiamo poi di Uguccione da Lodi, Barsegapè, Fra Bonvesin da Riva e Fra Giacomino da Verona. Son costoro chierici, i quali recitano al popolo in maniera piana, e nel dialetto del paese, le tradizioni sacre e le verità della fede. Malgrado la diversità delle regioni, cui appartengono gli autori, scrivono tutti e quattro, e così anche molti altri scrittori d'Alta Italia contemporanei e posteriori, quasi la stessa lingua, la quale tra i dialetti moderni si approssima di più al veneziano, ma contiene alla sua volta anche elementi del milanese moderno, e quindi si credette al principio, che qui era cominciata a svolgersi una lingua letteraria a cui il veneziano sarebbe servito di modello, come il toscano nell'Italia centrale. Ma l'Ascoli ha dimostrato che la fisonomia attuale dei dialetti non possa dare la misura di quella di una volta, che ne' dialetti settentrionali le forme, che oggidì si conoscono soltanto come caratteristiche dell'uno o dell'altro, erano al principio più generali ed esistevano accanto alle forme differenti, cosicchè lo scrittore aveva la scelta fra di esse. Le forme di quelle poesie sono perciò realmente parlate, sennonchè accanto ad esse ce n'erano ancora altre che rimasero nel dialetto, mentre quelle si spensero. Certamente noi abbiamo qui sempre il principio di un idioma letterario, che appunto si comincia subito a formare, quando si pone in iscritto il dialetto: la scelta e la preferenza di certe forme su altre è la via per cui se ne separa una lingua letteraria. Ma la norma, secondo cui avveniva la scelta, era, come l'Ascoli osservò, non tanto il veneziano quanto piuttosto il provenzale, che esercitava dappertutto così grande influenza, e il francese; si preferivano quegli elementi del dialetto, che riuscivano più prossimi a quegl' idiomi, letterariamente già formati. Anche l'influsso del latino è molto naturale nei chierici, e indisconoscibile almeno per l'ortografia, sicchè dunque avremmo qui nella scelta delle forme, nell'adattarsi ad un ideale straniero e ad uno dotto, un procedimento che non sarebbe stato dissimile a quello supposto da noi per la formazione di una lingua letteraria nel mezzogiorno d'Italia.

La poesia di Uguccione da Lodi è una predica prolissa, di com-

posizione assai manchevole e piena di ripetizioni; esorta ad abbandonare le vanità terrene, mediante il ricordo della morte inevitabile e della terribile punizione nell'inferno. In un luogo la predica si cambia in preghiera, dacchè lo stesso autore è un peccatore penitente, che fino alla vecchiaia si lasciò abbagliare dal falso splendore mondano, che tempo fa, quando si cinse la spada, si credeva più valente d'Orlando, ed ora supplica Dio d'aver misericordia dell'anima sua.

Pietro di Barsegapè, il quale si è chiamato così più volte egli stesso, appartenne ad una famiglia nobile milanese, il cui nome è scritto in carte latine *a Basilica Petri*, e fu contratto volgarmente in *Bascapè*. Egli narra in un lungo poema, il quale si trova in un manoscritto del 1274:

> Come Deo à fato lo mondo
> E come de terra fò l'omo formo;
> Com el descendè de cel en terra
> In la vergene regal polçella;
> E cum el sostene passion
> Per nostra grande salvation;
> E cum verà al dì de l'ira,
> Là o'serà la grande roina.

È adunque tutta quanta la grande epopea cristiana della caduta al peccato, della redenzione e del giudizio finale. A proposito del primo peccato sono introdotte lunghe considerazioni morali sulla corruzione degli uomini, e la lotta dell'anima, che vorrebbe viver sempre in penitenza e in disciplina, contro il corpo riottoso, che la trasporta al godimento dei sensi. Segue poscia il biasimo del mondo e de' suoi beni vani, da' quali noi dobbiamo allontanarci per ottenere la salute; i sette peccati mortali son chiamati le sette fantesche, con le quali l'uomo ha traffico impudico, e per le quali egli deve andare all'inferno. In più luoghi Pietro s'è servito dell'opera anteriore di Uguccione e ha tolto da essa interi gruppi di versi. La rappresentazione del tutto è affatto semplice, senza alcun ornamento, per lo più in stretta attinenza alla tradizione biblica, con un certo avvicinamento al modo di pensare dell'epoca e degli uditori, come quando Giuda è chiamato il siniscalco e cantiniere del Signore, o la sacra Vergine, quando si leva dopo il parto, va in chiesa e sente cantar la messa. Ma è notevole in questa narrazione semplice l'ordine e la chiarezza: sui rozzi ascoltatori avrà

fatto non poca impressione. È una riproduzione breve di tutto il contenuto della fede pel popolo, e la salda fede propria dell'autore dà al suo racconto un certo calore. Se non si può quindi parlar ancora di poesia, esistono nondimeno i germi, da' quali essa si svilupperà. Si deve cercare l'origine di una cosa dove la cosa stessa non ancora esiste.

I versi di Fra Giacomino da Verona non sono meno rozzi di Barsegapè; l'autore era un monaco francescano di scarsa cultura; ma noi qui ci troviamo tanto più vicini al popolo e a quello che lo preoccupava allora. I due poemi corrispondenti tra loro, i quali lo stesso Giacomino ha indicati come sua proprietà, mettendo il suo nome alla fine del secondo, hanno pel loro argomento un interesse tutto speciale: essi trattano *De Jerusalem celesti* e *De Babilonia civitate infernali,* cioè di paradiso e inferno. La poesia religiosa è didattica, essa narra per insegnare e correggere. Questi poeti stanno in un contrapposto ai *jongleurs* dell'epoca, ai cantori frivoli e profani, che narrano le storie cavalleresche. Come costoro, essi si volgono al popolo, sono una specie di cantambanchi spirituali; ma essi vogliono non solo appagar la curiosità della folla, ma portare un utile sodo; le loro parole devono piombare sull'anima, scuoterla e menare sulla via della salvezza. « Questa, dice Barsegapè, non è tal fola come voi l'ascoltate l'inverno comodamente accanto al fuoco, ma se voi intendete bene il discorso, esso vi darà molto a pensare; se non siete più duri delle pietre ne avrete grande paura ». E Fra Giacomino: « Ma acciò che voi non già vi tranquillizziate in cuor vostro, sappiate che questa non è favola e novelletta di giullari; Giacomino da Verona, dell'ordine dei Minori, l'ha compilata da testo, glosse e sermoni ». Ma questo scopo della correzione non è in alcun modo raggiunto più completamente che rappresentando alla fantasia lo stato nella vita futura, quello de' giusti nel paradiso, per incitare all'esercizio della virtù mediante l'attrattiva di tanta beatitudine, quello dei cattivi nel tormento infernale, per distrarre dal vizio mediante lo spavento. Quattro sono i pensieri, dice Barsegapè, pe' quali l'uomo si può salvare, il pensiero della morte, quello della resurrezione, quello del paradiso e quello dell'inferno, e con questa intenzione Fra Giacomino descrive i due regni dell'altro mondo. I colori deve prestarglieli naturalmente l'esistenza terrena, dalla quale il popolo attinge i suoi concetti di gioia e tormento per la vita di là. Quindi

nella descrizione del paradiso si mescolano idee della poesia cavalleresca, col loro splendido ideale di felicità e gloria; i beati formano la corte della regina del cielo, che li corona con fiori, dona loro bei cavalli e una bandiera bianca, chè essi stanno sempre innanzi al suo trono cantando lodi. Nell'inferno viceversa si ritrae la realtà bassa, i peccatori son messi allo spiede da Belzebù, conditi con sale. aceto, veleno e fiele e cotti come un « *bel porco* »; poi si porta l'arrosto a Lucifero, il quale però trova che non è fatto ancora e lo rimanda nella cucina infernale (v. 117 sg.). Questi son tratti umoristici di una rozzezza ingenua; l'elemento satirico e comico, lo scherno amaro del peccatore, cui è toccata la pena meritata, entrò ben presto nel Medioevo nelle descrizioni dell'inferno, e così lo ritroviamo poi in Dante. Un' idea più plastica del soggiorno dei beati e dei dannati qui manca; pure Giacomino è uno dei numerosi precursori della Divina Commedia. Probabilmente a lui appartengono altri cinque poemetti, che nel manoscritto veneziano tengon dietro a' due primi, uno dell'amore di Gesù, uno del giudizio universale, nel quale l'anima esorta il suo corpo a virtù ed ubbidienza, uno della caducità della vita umana, notevole per certe descrizioni piene di vita realistica, finalmente una lode della Vergine ed una serie di preghiere a lei e alla santa Trinità. Nella lode a Maria ricompaiono alcune reminiscenze cavalleresche; il poeta chiama sè stesso il vassallo della Vergine: soltanto Lei egli vuol lodare nei suoi versi, non donne terrene, come fanno gli altri poeti. E questa immagine appartenente alla vita feudale, a cui si era abituati per la lirica cortigiana, trasportata ai pii sentimenti per Maria, occorre pure in una preghiera in forma di serventese, resa da poco di pubblica ragione, che ha in generale per la lingua e i pensieri molta somiglianza con i cinque poemetti citati or ora, e avrà dunque con essi lo stesso autore.

Fra Bonvesin da Riva, milanese, apparteneva al terzo ordine degli Umiliati, ordine di laici, di modo che fu due volte ammogliato. Egli era ben agiato, e sembra aver avuto una posizione onorevole, aveva fama di divozione e di munificenza; le cronache ne parlano negli anni 1288 e 1291, un documento all'anno 1290, e fece testamento nel 1304 e nel 1313, la seconda volta già vecchio e malato. Bonvesin aveva un grado più elevato di coltura; nei testamenti è chiamato *magister*: una lapide che era già nel convento dei Minoriti in Milano, ora non più, la cui antichità però

non è attestata, lo diceva *doctor in grammatica*, ed egli compose parecchi scritti latini, un *Chronicon de Magnalibus Urbis Mediolanensis*, che Galvaneo Fiamma accolse nel suo *Manipulus Florum*, e un trattato, parte in prosa e parte in distici, *De discipulorum praeceptorumque moribus seu Vita Scolastica*, che è stato più volte stampato. Anche le sue poesie italiane hanno un'apparenza più regolare: sono scritte in strofe monorime di quattro versi, di quei versi lunghi con cesura forte, che oggi si chiamano *martelliani*, e che allora erano un metro molto usato per la poesia popolare; li trovammo digià nella *Rosa fresca*, e Barsegapè e Giacomino se ne servirono accanto ad altri più corti. Uguccione da Lodi ha composto la prima parte dell'opera sua in quei versi lunghi, che egli lega nella forma francese della serie monorima; il resto sono ottonari rimati a coppia. Gli argomenti che tratta Bonvesin mostrano una varietà maggiore, la tendenza dappertutto è la medesima che negli altri poeti spirituali. Comincia una descrizione del giudizio universale con le parole:

> Queste en parolle terribele ke portan grand valor
> Donde se devrave commove zascun a gran temor,
> A planze li soi peccai e star in gran tremor,
> E far quel'ovra apresso ke plaza al creator.

Altrove parla l'anima al suo corpo, e l'ammonisce con la descrizione del tormento dell'inferno, o ricerca il corpo dopo la morte, l'anima del buono per lodarlo, del peccatore per garrirlo, rinfacciargli la colpa della sua pena. Sono questi i dialoghi tra corpo ed anima come si trovano in tutte le letterature di allora, più celebre fra tutti la *Visio Fulberti* o *Philiberti* in latino, la quale avrà data la spinta a molti di quelli in lingua volgare. Colloquii o lotte fra anima e corpo descrissero anche Uguccione, Barsegapè, Giacomino. In generale il dialogo è una forma popolare di poesia, prediletta nel Medioevo, la quale si adoperava con intenzione seria e umoristica. L'incontrammo nella *Rosa fresca*, nella *Gemma leziosa*, nelle tenzoni bolognesi a ballate e in altri componimenti poetici di carattere popolare. In latino si ha una contesa tra il lino e la pecora (*Conflictus Ovis et Lini*) di Hermannus Contractus (del sec. XI), con tendenza morale, una *Disputatio Mundi et Religionis* con intenzione ascetica, mentre il *Conflictus Veris et Hiemis* e la *Contentio Aquae et Vini* dovevano servire

solo a divertire. Fra i dialoghi di Bonvesin alcuni ricordano questi latini; così, alla maniera della favola e come nel *Conflictus Ovis et Lini*, egli dà il linguaggio ad animali e piante, fa contendere la modesta violetta con la rosa superba, la diligente formica con la mosca sventata, per derivarne massime per la vita divota. In un altro poemetto Satana contrasta con la Vergine, che gli toglie i peccatori pentiti e li rimena a Dio, e il diavolo si mostra ivi già il *loico*, che si vanta di essere in Dante; egli assale la Madonna con buone ragioni; sicchè ella deve prendere in ausilio tutta la sapienza teologica, e in conclusione resta di aver ragione solo per un animo credente. Anche il peccatore disputa con Maria e sa persuaderla che si deve adoperare per lui; perchè a lui ella deve se è divenuta madre di Dio, che non sarebbe sceso sulla terra senza i peccati degli uomini, argomentazione questa che fu ripetuta spesso nel Medioevo.

Il più ampio di questi contrasti è il *Trattato de' Mesi*, che noi possiamo alla sua volta paragonare col *Conflictus Veris et Hiemis*, poichè come in questo s'introducono a parlare le stagioni, così nell'altro i mesi. I mesi vengono avanti l'uno dopo l'altro, ciascuno rimprovera a Gennaio la sua pigrizia e altri peccati, e si vanta delle buone sue proprietà e dell'utile che dà. Gennaio quindi deve cessare di essere il loro re, perchè non merita questa carica. Poi pigliano le armi e gli si precipitano addosso; ma egli si alza d'accanto al fuoco con una gran clava, e questa, insieme ad una sapientissima orazione di 46 strofe, ch'egli tiene, riconducono all'obbedienza i sudditi ribelli. Qui si ha in mira di fare un'impressione umoristica, ma la conclusione è formata dall'adagio: Non si deve imprendere gran cosa, se non si sa come poter pervenire allo scopo. E non mancano pure sentenze morali nei discorsi di Gennaio e in que' degli altri mesi.

In Bonvesin in generale la moralizzazione e la predica pigliano molto spazio; spesso va assai per le lunghe, e dove egli può ammaestrare, non sceglie, dà ogni cosa indifferentemente, anche ciò che ripugna, come quando in un passo del poemetto sulle elemosine (v. 257 segg.), parlando di ospedali, ne descrive le cose stomachevoli. Ma delle volte anche la fede che gli scalda la fantasia fa venir fuori una descrizione o un'immagine d'inattesa energia poetica. Così quando dice dei dannati, nella descrizione del giudizio universale (v. 77 sgg.): « Poi vedranno i demoni a man si-

nistra, coi quali sempre abiteranno nel fuoco ardente; la coscienza ardente avranno dentro nel cuore, e fuori il mondo ardente da tutti i lati »; o, più in là, quando descrive la scena terribile tra padre e figlio dannati, che si accusano e si maledicono a vicenda, e si dilaniano come cani arrabbiati, perchè essi sono stati una volta uniti nel peccare (v. 185 sgg.).

Ma dove si spiega più felicemente il talento di Bonvesin è naturalmente nella narrazione; questa rispondeva più di tutto al gusto del popolo, ed è efficace nella semplicità credente in cui è fatta. Bonvesin suole per l'esemplificazione attaccare storie miracolose o anche parabole ai suoi ammaestramenti religiosi e morali, parte egli attinge alla sacra scrittura, come nel lungo poema su Giobbe, ovvero racconta le vecchie leggende di Santa Maria Egiziaca o di Sant'Alessio; parte sono anche pie narrazioni, le quali, sorte nel Medioevo più recente, ci presentano al vivo lo spirito dell'epoca. Così nel poemetto sulle elemosine, quella di un cavaliere al cui servizio si è posto il diavolo per perderlo. Ma egli è salvato per opera delle limosine abbondanti che fece ai poveri, e un pio vescovo, che è venuto nella casa del cavaliere, scovre l'inganno del malvagio: quando va a letto, interroga il servo, guardando verso la luna, in quale fase questa si trovava, e l'altro risponde senza pensarci: « Proprio nella medesima fase in cui era nel giorno della creazione ». « E come lo sai tu? » domanda il vescovo. « Perchè anch'io quel giorno era presente », soggiunge il servo. Allora vide bene il vescovo con chi avea da fare (v. 610 sgg.). Le lodi di Maria contengono il racconto di un monaco, che la Vergine protegge contro alcuni masnadieri; questi lo appostano; ma quando egli passa per la strada, vedono accanto a lui a cavallo una donna meravigliosa, occupata a raccogliere in un panno bianco le rose che cadono dalla bocca del monaco. La donna meravigliosa era la Madonna, le rose erano le *Ave Maria*, le quali recitava il santo uomo (v. 417 sgg.). Qui ci disturba il grottesco della similitudine, il quale però non era sentito da' contemporanei. Ma più puro spira l'alito della poesia dalla storia di frate *Ave Maria* (v. 473 sgg.). Un cavaliere va in un monastero per far penitenza di una vita peccatrice, e nel suo indurito e vecchio capo non vuole entrare nessun'altra nozione fuorchè l'*Ave Maria*; ma questa gli serve per tutte le preghiere, ed egli l'ha continuamente sulle labbra. Quando finalmente è morto e seppellito, germoglia dalla sua tomba un

fiore miracoloso, che sopra ogni foglia porta scritto a lettere d'oro *Ave Maria*, e quando cercano le radici della pianta, le trovano intrecciate intorno al cuore del morto:

> Fo del so monumento una planta gh'è nadha;
> Sover zascuna folia de quella planta ornadha
> Scrigio era Ave Maria con letera sordorodha.
> Con letere d'oro in le foje scrigio era Ave Maria;
> Li frai del monestil corren a tuta via,
> Viden tal meraveja k'illoga era paria;
> Vezudho han kel so monego zeva per bona via.
> Con grand devotion la planta fi cavadha;
> Cercan la soa radix, dond ella po esse nadha:
> Incerco lo cor del monego trovan k'ella è invojadha,
> Dal cor fo per la boca la planta ghe fo trovadha.

Naturalmente anche queste storie Bonvesin non l'ha inventate; per tutte si potran rintracciare le fonti o versioni più antiche del medesimo soggetto; proprio per la più bella, citata ultimamente, esse son ben note; ma con ciò il racconto schietto di Bonvesin non perde il suo valore, che anzi si vede meglio mediante il confronto con le altre redazioni.

In Bonvesin trovasi accanto alla poesia morale religiosa anche una più pratica, volta all'esistenza terrena; egli dà non solo gli ammaestramenti per la vita pia e per ottenere la beatitudine nella vita futura, ma anche indicazioni per comportarsi decentemente nella presente. Di questo genere già è in parte il trattato de' mesi, ma più ancora un altro componimento, quello sulle cinquanta convenevolezze a tavola: *De quinquaginta curialitatibus ad mensam.* Qui si prescrive, sino nelle minuzie, come debbasi comportarsi a tavola in società, come star seduto, come mantenere decoro e pulitezza, come mangiare e bere, come porgere al vicino il bicchiere, in cui si beveva in comune, ecc. Delle volte sono avvertimenti strani, che ci fanno gettare uno sguardo nelle condizioni della vita di società di quel tempo. Simile a questa è una poesia didascalica anonima composta anch'essa in dialetto dell'Alta Italia, la quale dà ad un amico regole di moralità e di decoro, e, di nuovo, specialmente sul contegno a tavola. Però non è certo se questa poesia pervenutaci in un manoscritto vaticano sia pure di questo tempo.

Noi qui abbiamo dunque i primordii di una didascalica profana diretta al mondo reale, e per noi può esserne come vero rappre-

sentante un altro poeta, delle cui opere però poco sinora si è pubblicato, cioè il cremonese Girardo Patecchio o, come egli stesso si chiama con forma dialettale, Girard Pateg. Patecchio pare che sia il più antico de' poeti dell'Alta Italia conosciuti; poichè il cronista Salimbene, nato il 1221, racconta di una burla che lo zio suo ha giocata una volta al maestro Patecclus da Cremona; questo dunque sarà stato ancor prima del 1250.

Il medesimo Salimbene ci parla sotto l'anno 1259 di un poemetto del Patecchio *De Taediis*, e in diversi luoghi della sua cronica ne ha citati occasionalmente de' versi, che mostrano che esso appartenesse al genere chiamato *enueg* da' provenzali, era cioè un'enumerazione di tutte le cose ch'erano moleste e noiose al poeta, il contrario del genere del *plazer* che ha trattato Guittone. Salimbene dice di sè che ha composto un'imitazione del *De Taediis* del Patecchio. Questa è andata perduta; abbiamo invece imitazioni di epoca posteriore in un sonetto di Bindo Bonichi e in un capitolo del Pucci, le quali ci mostrano l'influenza di quest'antica poesia dialettale che si continua nello svolgimento letterario posteriore e nella stessa Toscana. L'*enueg*, come già nei provenzali, inclinava alla satira e quindi all'ammaestramento, riferendosi ai rapporti sociali in generale, e qui ora il poeta mentre esprimeva ciò che gli spiaceva, nello stesso tempo censurava e flagellava i costumi in voga. Di questa specie, a giudicare da' frammenti rimastici, era anche il poemetto del Patecchio. Un prodotto caratteristico di questa tendenza popolare didascalica è poi il suo *Splanamento de li proverbi de Salomone*, in versi lunghi sguaiati: l'autore, come dice nell'esordio, vuole qui rendere accessibili all'universale i detti di sapienza di Salomone traducendoli in volgare, non pe' giudiziosi e pe' colti, che non ne hanno bisogno, ma per la moltitudine.

Di un rimatore anonimo veneziano abbiamo una poesia di 189 strofe monorime di quattro versi lunghi che tratta uno degli argomenti prediletti della poesia didattica e satirica del medioevo; è in biasimo delle donne, una lunga enumerazione dei loro intrighi e vizi, alla cui descrizione si dà maggior efficacia con esempi non solo dell'antichità, ma anche dell'epoca appena trascorsa, e con similitudini soprattutto di peculiarità degli animali. Qua e là si trovano passi tolti ad un poemetto antico francese sullo stesso argomento, il *Chastiemusart*. L'autore pare abbia uno scopo molto

serio; egli non scherza, ma esorta con parole severe a guardarsi dalle donne malvagie, protesta ripetutamente che nessuna paura lo riterrebbe dal dire la verità a utilità del prossimo.

Una raccolta di antiche rime genovesi proviene parte dagli ultimi anni del sec. XIII, parte dal principio del seguente. L'autore di tutte sarà una medesima persona, e la raccolta, in cui stanno anche poesie latine frammezzo alle italiane, ha l'aspetto di una specie di diario poetico scritto di mano in mano, nel quale l'autore segnava le sue composizioni e considerazioni, come l'occasione le faceva sorgere, quindi preghiere, leggende, moralizzazioni, poesie politiche, regole di prudenza, proverbi e scherzi sono qui misti variamente l'uno accanto all'altro. In un luogo leggiamo colà un'invocazione alla Vergine o a santo Stefano, una benedizione nuziale, una parafrasi prolissa del Decalogo, la vita di santa Caterina, altrove insegnamenti per la scelta di una sposa, regole di sanità, ammonizione contro il piatire, biasimo del belletto delle donne, assalti contro i preti viziosi, che predicano ed essi stessi non fanno, riflessioni sopra la rovina delle lotte faziose tra guelfi e ghibellini, che mandano a precipizio la città di Genova. Alcuni de' brevissimi componimenti (*motti*) sparsi potrebbero essere state sentenze che andavano di bocca in bocca, e che l'autore accolse con certe modificazioni; a favore di ciò sta il fatto che lo scherzo poco delicato sulle cattive conseguenze del mangiar castagne (nº 8), ritorna un'altra volta nella raccolta con piccola variazione (nº 103), e così pure un altro motto (88) con mutazione più forte (135). La forma è per lo più il novenario, pure non di rado l'ottonario, con rime accoppiate o incrociate.

Il poeta genovese mostra un forte patriottismo municipale; l'elogio della sua patria forma l'oggetto di più poesie lunghe, specialmente l'ultima, nella quale descrive ad un amico la grandezza e ricchezza di Genova con splendidi colori. Con ciò si accoppia l'odio ardente contro la rivale Venezia, con cui si stava in continua guerra. In due poesie (47 e 49) celebra le grandi vittorie della flotta genovese presso Lajazzo e Curzola (1294 e 1298). Sono descrizioni esatte degli avvenimenti in una nuda esposizione storica, ma pure animate dal sentimento di orgoglio patriottico, che occupa tutto; « Oh, egli esclama (49, 317), che grande assalto, con settanta e sette navi, che son degne di essere indorate, vincere circa cento galee! ».

De, che grande envagimento,
Con setanta e seti legni,
Chi esser dorai som degni
Venze garee provo de cento!

L'ultima delle poesie politiche datate (85) si riferisce alla venuta dell'imperatore Arrigo VII in Lombardia nel 1311; da essa spira il medesimo sentimento che dalle celebri parole di Dante, Cino e Dino Compagni: il nuovo imperatore è la luce di salvezza che Dio ha fatto sorgere sul mare tempestoso di questo mondo: egli scende portatore di pace, e le città gli si rendono, vedendo la sua bontà ed imparzialità.

Qui e in molti luoghi si riconosce il cittadino della repubblica marittima alla predilezione con cui piglia i suoi esempii e le sue immagini dalla nave e dal mare. La nave mal guardata, la cui ciurma si abbandona spensierata all'inerzia e alle divagazioni, è sorpresa e conquistata dal nemico che è in agguato; così noi, naviganti pel pelago della vita, dobbiamo stare in guardia che non ci si accosti il Malvagio che ci spia. Con ciò vengono indicati come i tre nemici capitali, che ci minacciano, i vizi della superbia, dell'avarizia e della lussuria: dunque il leone, la lupa e la lonza della Divina Commedia (nº 39). Il cieco carcere, nel quale i nemici gettano la ciurma della nave conquistata, serve (nº 54) d'immagine per l'inferno e i suoi tormenti, nella cui enumerazione è da osservare come questi son posti qui in relazione alla natura dei peccati stessi; là è freddo e gelo per coloro che furono freddi nell'amore verso Dio; buio e fumo per coloro che non hanno seguìto il lume divino, ma andarono per i sentieri oscuri e confusi della sensualità; la vista spaventevole dei diavoli per coloro che hanno guardato con tanta brama alle vanità del mondo. Di certo, come si scorge, il tentativo di una concezione più significativa delle pene d'inferno è qui riuscito ancor molto imperfetto.

VII.

La lirica religiosa nell'Umbria.

Nell'Alta Italia la poesia religiosa è soprattutto narrativa e didascalica, al contrario domina il carattere lirico nell'Umbria, vero centro del gran movimento religioso dell'Italia nel secolo XIII, patria di S. Francesco, la cui opera contribuì tanto ad approfondare la vita dello spirito. Francesco, figlio di un mercatante Pietro Bernardone, nato in Assisi nel 1182, nel suo venticinquesimo anno, in seguito ad una grave malattia, si distolse dalla vita allegra e mondana, che avea menata sin allora; in sogni mistici credette di ricevere l'ordine per una grande missione; cercò la solitudine, s'immerse in preghiere estatiche; poscia egli sciolse ogni vincolo terreno, abbandonò la casa paterna, visse di elemosine e s'impose dure privazioni. Attorno a lui si riunirono presto compagni di pari sentimenti, e così si formò l'ordine de' Francescani la cui regola fondamentale era la povertà di tutti quanti e di ogni singolo, una vita tutta piena di sacrifizi e di puro amore. Ma l'ascetismo di Francesco non è quella cupa separazione da tutto ciò che è bello nel mondo; egli vede nella natura non il diavolo, ma l'opera magnifica di Dio, e la celebra come tale e l'ama con tenerezza infantile. Nella sua semplicità e umiltà si sentiva il santo unito strettamente con tutte le creature, sino con gli oggetti inanimati e li chiamava tutti suoi fratelli e sorelle, perchè essi come l'uomo erano stati creati da Dio: egli parlava loro come ad esseri ragionevoli e li esortava all'amore e alla gratitudine verso Colui che li aveva fatti così belli e così utili. E questa poesia, che riempiva la sua vita e la sua anima, gl'inspirò una volta anche un canto, il celebre canto del sole. È una lode di Dio nell'encomio delle sue opere, e, come soleva avvenire al santo, qui il sole è chiamato fratello, fratello il vento, sorella l'acqua e la terra, sorella anche la morte corporale, a cui non può sfuggire nessun uomo vivente. E degli uomini egli nomina a gloria di Dio coloro che perdonano

per amor di Lui, e che sopportano in pazienza afflizione e dolore: essi son beati, perocchè saranno coronati. Il nome *canto del sole* l'autore pose al canto, come si narra, perchè il sole è più bello che le altre creature, e sopra tutti può essere paragonato all'Altissimo stesso. In questo senso esso sta a capo della serie degli esseri per cui si fa l'encomio:

> Laudatu sii, mi signore, con tutte le tue creature,
> Specialmente miser lu frate sole,
> Lu quale jorna, e allumini noi per lui;
> Et illu è bellu e radiante cun grande splendore,
> De te, altissimu, porta significatione.

Se queste espressioni, semplicissime, di un affetto ardente sono in realtà versi o forse prosa, su di ciò è stato disputato; nondimeno le antiche assonanze risuonano ben chiaramente anche nel testo che abbiamo, e così bisogna approvare i tentativi di dividere i singoli versi rimati. Qual grado di regolarità abbia posseduto in origine la struttura di questi versi, difficilmente si può decidere oggidì, chè le lezioni del testo, come ci stanno innanzi, son tutte modernizzate, come mostra già la rarità, troppo grande per quell'epoca, di elementi del dialetto. Questo difetto della tradizione è tanto più a deplorare, in quanto che il canto del sole è uno de' più antichi monumenti della lingua volgare; imperocchè Francesco era morto dal 1226.

Secondo la notizia, solo di epoca posteriore però, ma attendibile, dello *Speculum vitae B. Francisci et Sociorum eius*, S. Francesco compose il suo canto due anni innanzi la sua morte, dopo una notte di dure tribolazioni, e dopochè una rivelazione l'ebbe fatto certo del conseguimento del regno celeste: lo pose egli stesso in musica e l'insegnò a' suoi compagni perchè lo cantassero. Ebbe anche l'idea di mandare alcuni de' suoi fratelli con Fra Pacifico perchè girassero il mondo predicando e cantando le lodi del Signore come « giullari del Signore ». E quando essi avrebbero finito il canto di lode, dovessero dire al popolo: « Noi siam giullari del Signore, e perciò vogliamo da voi mercede, cioè che vi diate a verace penitenza ». Di quel frate Pacifico che doveva stare a capo di questa missione religioso-poetica, ci vien narrato ch'egli prima di lasciare la vita secolare era stato pel suo talento poetico appellato *Rex versuum* e coronato solennemente dall'imperatore; senza dubbio anche nell'Ordine egli avrà messo a profitto il suo talento

pel novello e santo scopo; ma non possiam dire se poetasse in latino o in italiano, non essendosi conservata nessuna delle sue composizioni. In latino poetarono altri de' più antichi membri dell'Ordine; Tommaso da Celano, che narrò la vita di Francesco pochi anni dopo la morte del santo, è l'autore del celebre *Dies irae dies illa;* a S. Bonaventura si attribuiscono parecchie poesie bellissime, come per es. l'*Ave coeleste lilium*, ma certo, com'è frequente il caso nell'assegnare gli autori degl'inni latini, senza sufficiente sicurezza.

L'Ordine dei questuanti francescani era schiettamente popolare; esso non si ritirava nella solitudine delle celle claustrali, ma secondo la prescrizione del fondatore si mescolava nel commercio degli uomini, per consigliarli, aiutarli e sollevarli nelle loro sofferenze, e veniva in relazione intima e continua specialmente con le classi inferiori. E se la sua influenza divenne presto dappertutto così sterminata, questo avvenne perchè esso sovveniva ad un vivo bisogno degli spiriti in quell'epoca. Ad un periodo di mondanità maggiore, com'era stato il secolo XII, seguiva nel secolo XIII un nuovo risveglio e più potente del sentimento religioso. Questo movimento avea le sue radici nel popolo e procedeva al di fuori della organizzazione ecclesiastica esistente, anzi si dirigeva in parte contro di essa. Le stesse eresie, che si moltiplicavano e trovavano un seguito così numeroso, sorgevano dal vivo bisogno di fede. La corruzione generale del clero richiamò il desiderio di una riforma della chiesa, di un ritorno allo stato originario, puro della medesima, e a questo desiderio corrisposero, nella loro fondazione e prima che degenerassero anch'essi, i due ordini nuovi de' Francescani e de' Domenicani. Sebbene fedeli al papa e al cattolicismo, essi si contrapponevano ai Benedettini e al clero secolare potente e impinguato di beni e volevano il ristabilimento del cristianesimo primitivo nella povertà, nell'amore fecondo di opere, ed in un servizio di Dio senza pompe, più interno. Le profezie reali o supposte dell'abate Gioacchino, ch'era vissuto verso la fine del secolo XII nel monastero Fiore in Calabria, fecero un'impressione profonda e trovaron numerosi credenti per lungo tempo; dopo l'èra del Padre, che avea operato mediante patriarchi e profeti, e quella del Figlio, che operò con apostoli e uomini apostolici, dovea venire la terza dello Spirito Santo, che oprerebbe mediante i monaci, ed ora se n'aspettava l'adempimento. Francesco parve il

ritratto di Cristo medesimo, i primi suoi compagni rassomigliavano gli apostoli, e la natura umana purificata si riaccostava in loro alla divina, faceva un'altra volta miracoli, della cui realtà non si dubitava, e il maggior miracolo fu, come già nella diffusione del cristianesimo, la prestezza con cui crebbero questi nuovi ordini e e si diffusero ed esercitarono dappertutto la loro considerevole attività. I monaci questuanti giravano per le città e le campagne, predicando con santo zelo e infiammando le moltitudini; il loro consiglio era pace e sincera penitenza pel perdono dei peccati. L'istituzione di Francesco guadagnò pure in importanza con la fondazione dell'ordine laicale dei terziari, in cui entrarono centinaia di migliaia, perchè essi senza lasciare il loro stato borghese e anche in matrimonio, potevano essere qui partecipi dei benefizi della regola monastica. Sembrava esso un legame religioso capace di abbracciare tutta l'umanità. Si tentò di fondare pure altri ordini di questuanti, che imitavano specialmente i Francescani, anzi in parte li volevano superare in rigore; ma non ottennero la sanzione papale.

Quest'eccitazione degli spiriti certamente non rimase sempre al medesimo stato acuto; più volte raggiunse un apice, dove divenne fanatismo, per poi rallentare senza però estinguersi. L'anno 1233, l'epoca del cosiddetto *Alleluja*, ci mostra in Italia dappertutto un divampare di questa religiosità esaltata. Vecchi e giovani, nobili e plebei cantando pie canzoni percorrevano le strade delle città; la popolazione del contado, uomini, donne e fanciulli vi affluivano per ascoltare le prediche, che erano tenute tutti i giorni al mattino, a mezzodì e a sera: frequenti erano le conversioni, le entrate negli Ordini. In Bologna e altrove in Lombardia predicava allora con gran successo il domenicano Giovanni da Vicenza; la folla con croci e insegne, scalza andava in processione dietro a lui, le donne deponevano i loro ornamenti; egli si faceva mediatore di pace tra le famiglie e i comuni rivali; si consegnavano a lui gli statuti delle città perchè li riformasse secondo che volesse, e per un certo tempo egli tenne nelle mani il governo in Verona e Vicenza. Anche persone laiche usurpavano l'ufficio che toccava agli ecclesiastici, e prendevano, poichè quelli eran negligenti, a guidare per parte loro il mondo sul retto cammino. Così quel Benedictus, dall'Umbria o dal territorio romano, chiamato *frate de cornetta*, del quale narra Salimbene com'egli nell'anno dell'*Alleluja* predi-

casse nelle strade e nelle chiese di Parma, in strano abbigliamento, con una lunga barba nera, abito nero che gli arrivava sino ai piedi e una gran croce rossa sul davanti e sul dorso, avendo in mano una tromba di metallo. Lo seguivano molti fanciulli, spesso con ramoscelli e ceri accesi. Cominciava le sue laudazioni dicendo in volgare: *Laudato et benedetto et glorificato sia lo Patre*, e i fanciulli ripetevano ad alta voce; poi diceva le stesse parole aggiungendovi: *sia lo Fijo*, e i fanciulli essi pure, ed egli ripetendo per la terza volta aggiungeva: *sia lo spirito sancto*, e poi: *alleluja, alleluja, alleluja*. Poscia dava fiato alla sua tromba e predicava, conchiudendo con versi latini in lode della Vergine.

Un movimento simile a quello dell'anno dell'*Alleluja*, ma di efficacia più duratura e d'influenza più immediata sulla letteratura, invase l'Italia nell'anno 1260, cioè il movimento dei flagellanti, il quale ebbe pure principio ne' monti dell'Umbria. Erano tempi torbidi e procellosi: la discordia tra il potere temporale e lo spirituale, le lotte di parte de' Guelfi e de' Ghibellini, guerra, violenza, epidemia e carestia affliggevano il popolo. Allora comparve nell'anno 1258 in Perugia un vecchio eremita Raniero Fasani: disse di essere mandato dal cielo per annunziare punizioni misteriose, terribili che minacciano il mondo peccatore; vestito di un sacco, con una corda intorno al corpo, un flagello nella mano si aggirava per le strade e sulle piazze della città ed esortava alla penitenza e alla disciplina; presto si formò intorno a lui una schiera numerosa, che si appellò de' *Disciplinati di Gesù Cristo:* coperti di un sacco, come il loro capo, spesso anche quasi nudi, si aggiravano, gente di ogni età e di ogni stato, e flagellandosi e versando a rivi sangue e lagrime, invocavano nei loro canti la misericordia di Dio. Da Perugia e da' suoi dintorni le processioni si stendevano nelle province vicine, e così questa manìa della disciplina si propagò al restante d'Italia, a Roma e all'Alta Italia, come un sacro incendio, o, come disse Salimbene, con la rapidità dell'aquila che piomba sulla preda. In ogni parte si sentirono le tristi melodie dei penitenti. Chi non faceva penitenza e non si flagellava, nota il cronista, era tenuto peggiore del diavolo, e tutti lo mostravano a dito. E un'altra volta avvennero conversioni di peccatori ostinati, si fece pace, si restituirono beni acquistati indebitamente, nemici mortali si abbracciarono e si pregarono perdono. Si vide qui la venuta dell'èra terza con l'opera dello Spirito

Santo, la quale secondo la profezia di Gioacchino dovea cominciare appunto nel 1260. Certamente venne presto il disinganno; guerra e confusione, odio e vizi non sparirono dal mondo, ma anche dopo che sfumò quel grande entusiasmo, rimasero le confraternite dei flagellanti o *Disciplinati,* che si erano formate in ogni contrada d'Italia, e continuò a vivere il genere letterario creato da quel movimento, il genere delle *laude spirituali* o canti religiosi in lingua volgare.

La *lauda*, come il D'Ancona l'ha ben definita, è, in contrapposto all'inno latino non più intelligibile dalla moltitudine, il canto religioso popolare, e se forse era esistita anche prima, per cui del resto mancano testimonianze, pure essa deve senza dubbio il suo gran rigoglio e la subita fecondità appunto a quella formazione di confraternite di disciplinati: per opera loro, le quali prendevano i loro componenti da tutte le classi e a preferenza dalle meno colte, il canto religioso passò definitivamente dal latino all'uso dell'italiano, come s. Francesco l'aveva adoperato per primo. Le raccolte di laude umbre, che ci son conservate, furono scritte solo nel sec. XIV; ma fra le poesie contenutevi ne son molte più antiche, e parecchie potrebbero appartenere a quelle ch'erano cantate nelle processioni dell'eremita Fasani. Il Monaci fece questa congettura per alcune, che sembrano portare in modo tutto particolare l'impronta della poesia semplice e primitiva, come p. es. i seguenti versi, diretti alla croce che precedeva le schiere come un vessillo:

> Or esguardate, crudei peccatore,
> Co dura morte fe Cristo per noie.
> Chè lo suo corpo si fo forte frustato,
> De corona de spine si fo encoronato;
> Come um mal uomo si era menato,
> Ciascun gridava: muoia el ladrone.
> E noie taupine non cie volem pensare,
> Como per noie se lasò flagellare,
> Su nella croce con gran chiuove chiavare,
> Fuoro spuntate per più gran dolore .....

I nomi de' più antichi laudesi sono dimenticati; le loro poesie divennero proprietà comune, come le canzoni popolari. Soltanto uno di essi ci è ben noto, un uomo che è divenuto in certo modo la personificazione di tutto il genere, sicchè non di rado gli si attribuirono anche canti altrui: egli è Fra Iacopone da Todi. La

sua stessa vita è una leggenda. Fu della famiglia dei Benedetti in Todi, studiò le leggi, divenne avvocato, prese moglie e menava nella sua patria una vita felice tra le ricchezze e nei piaceri. Accadde ora, verso il 1268, in una festa nuziale, che mentre si danzava allegramente, crollò il pavimento, e sola fra tutti i convitati la sua giovine e bella consorte rimase ferita a morte dalla caduta. Egli la sollevò cadavere, e mentre la si spogliava, sotto i ricchi drappi, che s'era messi per piacere al marito, si trovò un cilizio. Questa vista scosse l'animo dello spensierato giurista, e successe in lui una conversione repentina. Vendè tutto il suo e dette il danaro ai poveri; abbandonò le occupazioni di prima, schivò amici e parenti; in un abito ruvido di eremita visitava le chiese, passava il suo tempo in preghiere ferventi e in discipline. Lo si teneva per matto, e veramente nelle esagerazioni della sua penitenza egli faceva cose che potevano giustificare una tale opinione di lui. Egli voleva apparire spregevole e vile agli occhi di tutti, attirare sopra di sè lo scherno e l'insulto per divenire con la sofferenza paziente più degno al cospetto di Dio. Così egli in una festa venne nudo fra la gente, carponi, con un basto sul dorso e il morso in bocca come un somaro. Un'altra volta quando si celebravano delle nozze in casa di suo fratello comparve dopo essersi unto il corpo di trementina e ravvoltolato nelle piume di un letto. Non fu che dopo una penitenza di dieci anni che egli chiese d'entrare nell'ordine de' Francescani. Al principio si stette esitanti se accogliere il folle Iacopone; allora fece, come si racconta, la poesia: *Or udite nova pazzia,* che gli procurò subito l'entrata nel convento; pure egli rimase tutta la sua vita nell'umile posizione di frate laico. Tra' Francescani si osteggiavano allora due fazioni, nelle quali l'Ordine si era diviso già poco dopo la morte del fondatore, l'una, de' Conventualisti, voleva un mitigamento della regola, la quale, come avea detto già Innocenzo III, era fatta per angeli e non per uomini; l'altra, degli Spiritualisti, ne richiedeva l'osservanza con tutta severità. Iacopone naturalmente si pose dalla parte di costoro. Il buon papa Celestino V l'aveva presa sotto la sua protezione; ma Bonifazio VIII per riguardi politici si dichiarò pei Conventualisti. Da allora Iacopone fu il suo più acre nemico: prese parte alla ribellione de' due cardinali deposti, Iacopo e Pietro Colonna, i quali si riunirono a Longhezza il 10 maggio 1297 co' loro seguaci in una lega, dichiararono non

valide la dimissione di Celestino e l'elezione di Bonifazio e si appellarono ad un concilio. Bonifazio predicò la crociata contro di essi e li assediò in Palestrina, dove si era ritirato anche Iacopone. Egli combattè il papa con le armi di cui disponeva, lanciando contro di lui una violenta invettiva poetica:

> O papa Bonifazio,
> Molto hai giocato al mondo,
> Penso che giocondo
> Non ten potrai partire.

Ma dopo la presa di Palestrina (settembre 1298) Bonifazio si vendicò terribilmente del monaco: condannato a perpetua prigionia, fu gettato in un fetido carcere sotterraneo e caricato di catene. Iacopone gioiva del suo stato miserevole, ringraziava Dio per le pene e l'angoscia che gli aveva mandate; solo che la scomunica lo fe' piegare e lo costrinse alla sottomissione: diresse al Papa umili canti, supplicando non ch'egli lo graziasse, che gli lasciasse tutte le pene corporali, gliele raddoppiasse anzi, ma che sciogliesse la sua anima dalla scomunica. Ma Bonifazio tenne duro, e solo, quando era morto nel 1303, il mite Benedetto XI revocò la scomunica e lo pose in libertà. Visse ancora tre anni e morì il 25 decembre 1306 nel convento de' Francescani in Collazzone. La credenza popolare lo collocò tra' beati; non è noto se sia stato mai canonizzato; nel chiostro di S. Fortunato in Todi, dov'egli è sepolto, il vescovo Angelo Cesi gli fe' erigere nel 1596 un monumento con la bella epigrafe: *Ossa Beati Iacoponi de Benedictis Tudertini Fratris Ordinis Minorum, qui stultus propter Christum, nova mundum arte delusit et coelum rapuit.*

Fra Iacopone è il vero tipo dell'asceta cristiano nel medio evo, nell'umiliazione ed abnegazione volontaria. Egli disprezza tutti i beni e tutte le gioie del mondo, sdegna filosofia e teologia, Platone e Aristotele, che prima avea venerato, e ciò da cui l'uomo si scioglie per ultimo, la sua personalità, il suo onore non ha più valore per lui; egli si rallegra delle offese che lo colpiscono:

> Fama mia, ti raccomanno
> Al somier che va raghianno;
> Perdonanza più d'un anno
> Chi mi dice villania.

Così diceva in quella lauda con cui egli prendeva commiato dalle

vanità mondane (*Udite nova pazzia*), e questa espressione della più grande abnegazione corrispondeva tanto bene al suo sentimento ch' egli la ripetè ancor due volte in altre poesie. Egli non può saziarsi nei suoi esercizi di penitenza, vorrebbe soffrire pe' suoi peccati come ha sofferto, ma ingiustamente, Cristo; prega Iddio di mandargli tutti i mali immaginabili, e si compiace nell'enumerazione delle singole malattie:

O Signor, per cortesia,
  Mandami la malsania.
A me la freve quartana,
  La contina e la terzana,
  La doppia cottidiana,
  Colla grande idropesia.
A me venga mal de dente,
  Mal de capo e mal de ventre,
  A lo stomaco dolor pungente
  E'n canna la squinanzia .....

« Per l'amore di Gesù » egli avrebbe detto, « io desidero di sopportare con la maggiore equanimità tutte le pene in questa vita, bisogni, triboli, molestie e dolori quanti se ne possano dire a parole o anche soltanto immaginare. E non ne avrei abbastanza; ma quando io avrò lasciato questa vita, piglino i diavoli l'anima mia, la portino giù nell'inferno, perchè io possa soddisfare la giustizia divina, soffrendo tutte le pene dovute così pei miei peccati come per quelli di tutte le anime che sono in purgatorio, e, se potesse avvenire, anche per quelli de' dannati in eterno. Io sopporterei inoltre per amor di Gesù Cristo tutti i tormenti per gli stessi diavoli, e sarei pronto a rimaner nell'inferno sino al giorno del giudizio universale, e ancor più a lungo, se piacesse alla volontà divina. Oltre a tutto questo mi sarebbe molto gradito e la massima gioia se tutti coloro per cui io avessi ricevuto tutto ciò, si lasciassero entrare in paradiso prima di me, e dopo che anch'io finalmente fossi stato ultimo accolto per grazia, tutti quelli mi dicessero sul viso, che per i tormenti ch'io avessi sofferti per loro, non mi dovessero nessun ringraziamento ». — La tradizione può aver esagerato qui, ma quelle parole ci dànno ad ogni modo l'impressione che fece il modo di pensare di Iacopone, e in fondo esse son piene del medesimo spirito che troviamo nelle sue poesie. Vi è uno sguazzare nelle idee di pena e di umiliazioni, che confina

colla follia, quasi una voluttà de' dolori, e come qui, così pure egli è ardente e smodato nel suo amore. L'amore spirituale mistico verso Dio appare in Iacopone ne' colori più caldi dell'affetto mondano: è un vero delirio, un'ebbrezza della passione:

> Ciascuno amante che ama il Signore
> Venga alla danza cantando d'amore.
> Venga alla danza tutto innamorato,
> Disiando quello che già l'ha creato;
> Di amor ardendo il cor tutto infocato
> Sia trasformato — di grande fervore.
> Infervorato dell'ardente foco
> Come impazzito che non trova loco,
> Cristo abbracciando no l'abbracci poco,
> Ma in questo gioco — se gli strugga il core.
> Lo cor si strugge come al foco il ghiaccio,
> Quando col mio Signor dentro m'abbraccio;
> Gridando Amor, d'amor sì mi disfaccio,
> Con l'Amor giaccio — com'ebrio d'amore.

Nel canto *Amor di caritate*, che si attribuiva prima erroneamente a S. Francesco, l'anima dice a Cristo:

> Amor dolce languire,
> Amor mio desioso,
> Amor mio delettoso,
> Annegami in amore.

L'estasi sale tant'alto, che non trova più parole e invece di queste si sfoga in esclamazioni accumulate, sicchè questo grido *Amore* si ripete senza posa per sei strofe. Qui inoltre risalta chiaramente l'influenza della poesia aulica provenzaleggiante: nella poesia mentovata il poeta si lamenta dell'ardore eccessivo che lo strugge: sente angoscia dove cerca gioia: muore nel diletto e vive senza cuore:

> Ch'io moro in dilettanza
> E vivo senza core,

versi che potrebbero stare ugualmente bene nella canzone di un Siciliano. Il fuoco d'amore spacca il suo cuore come con un coltello; egli ne perde la ragione; abbraccia Cristo e gl'implora amore, langue e si lamenta; e la sua passione spirituale si esprime puranche nei giochetti di antitesi del *devinalh:*

Seppi parlare, ora son fatto muto;
Vedeva, e mo son cieco diventato.
Sì grande abisso non fu mai veduto;
Tacendo parlo; fuggo e son ligato;
Scendendo salgo, tengo e son tenuto;
Di for so e dentro, caccio e son cacciato.

La forma più usuale della lauda italiana è stata al principio e sempre, sino a che si coltivò questo genere, quella della ballata; Iacopone chiama senz'altro parecchie delle sue poesie religiose *ballata*. Ciò può sorprendere e apparir quasi come una profanazione: ma questa non ci s'è mai sentita. C'era bisogno di una forma popolare di poesia, e a ciò non si offriva altra che quella della ballata, la quale per la sua partizione era anche specialmente comoda pel canto religioso della moltitudine: la voce a solo poteva cantare colà le strofe, il coro la ripresa, come nella danza. Inoltre il considerare la lode di Dio come una danza spirituale è cosa antica e tradizionale, e ritorna spesso nei laudesi, come p. es. nella poesia di Iacopone citata di sopra. Il misticismo rappresenta la relazione col mondo di là sotto l'immagine della sensualità, e queste espressioni passionate di un sentimento ardente stanno in armonia con una forma, la quale serviva d'altronde per esprimere gaudio e dolore mondano.

Iacopone dalla sua vita antecedente possedeva non poca coltura: poetò pure in latino e alcuni de' più be' canti religiosi in questa lingua sono ascritti a lui, certo, di nuovo, non senza contestazioni, fra gli altri lo *Stabat mater dolorosa* e il canto del disprezzo del mondo:

Cur mundus militat sub vana gloria,
Cujus prosperitas est transitoria.

Ma ordinariamente adoperava la lingua volgare, come gli altri laudesi, il dialetto umbro, le cui tracce solo gli editori moderni delle sue poesie hanno per lo più cancellate. Egli disprezza il sapere, voleva parlare al popolo, ai poveri. Egli era in verità, come osservò il D'Ancona, uno di quei giullari popolari del Signore, quali voleva vederli S. Francesco ne' suoi discepoli. Dal popolo gli viene la parte migliore della sua ispirazione. Sa con tenerezza e semplicità infantile dipingere la scena della nascita di Gesù, e ritrova poi immagini energiche, parole fervide quando descrive gli orrori del giudizio universale:

Udii una voce, che pur qui mi chiama:
Surgete, morti, venite al giudizio.
Qual è la voce che fa risentire
Tutte le genti per ogni contrata?
Surgete, genti, venite ad udire
La gran sentenza che de' esser data;
Or è 'l tempo che dessi sceverire,
Chi deve gire — in gloria o in supplizio .....
Non trovo loco dove mi nasconda,
Monte nè piano nè grotta o foresta,
Che la veduta di Dio mi circonda,
In ogni loco paura mi presta.
Or mi conviene davanti a lui gire
E riferire — lo mio malefizio .....

In questo *la veduta di Dio mi circonda* egli rasenta la sublimità della sacra scrittura. Altrove per una descrizione del giudizio universale e de' suoi segni egli si serve proprio della forma de' cantambanchi, del serventese, e insieme di quelle formule, che erano in uso presso i narratori popolari; fa l'invocazione: *Al nome d'Iddio santo onnipotente..*, si rivolge al pubblico: *Vogliovi raccontar lo convenente Che dice la Scrittura che non mente*, e finisce: *Or avemo finita questa istoria. O alto Dio, condunne a quella gloria...* Ma nella descrizione de' cataclismi spaventosi della natura, che precederanno il Giudizio, il tono si eleva a vera grandiosità:

Tutti li monti staranno abbassati
E l'aire strette e i venti conturbati,
E 'l mare mugirà da tutti i lati,
Con l'acque lor staran fermi adunati
I fiumi ad aspettare.
Allora udrai dal ciel trombe sonare,
E tutti morti vedrai suscitare,
Avanti al tribunal di Cristo andare,
E 'l foco ardente per l'aria volare
Con gran velocitate.

E di una grande efficacia sono alle volte anche le poesie satiriche di Iacopone, nelle quali presta la sua voce all'indignazione generale, diventa organo del sentimento diffuso nel popolo, sia che assalga Bonifazio, sia che l'ira sua si volga contro il chiericato vizioso, ed egli fa che la Chiesa e Gesù medesimo piangano sulla corruzione della ierarchia, che è subentrata in luogo della santità

di una volta: *Piange la Ecclesia, piange e dolura* (all'elezione di Clemente V) e *Iesù Cristo se lamenta De la Chiesa sua romana.* Anche nella didascalica popolare, allora così favorita, si è provato Iacopone. In una lunga poesia egli moralizza, infilzando proverbi e motti proverbiali, e adopera perciò appunto quelle strofe monorime di quattro versi lunghi con cesura forte come Fra Giacomino e Bonvesin, p. es. (str. 63):

> Di vite torta e piccola nasce l'uva matura;
> Abete dritto ed arduo senza frutto ha statura;
> Considera più l'opera che la grande figura;
> Fa cera l'ape picciola e mele con dolzura.

Così noi troviamo in Iacopone gl'indizi di un ingegno molteplice; ma bisogna cercarli: essi son sparsi, neppur una poesia è di una perfezione compiuta. Dall'altezza di schietta poesia ei si riabbassa rapidamente alla rozzezza e alla trivialità; a versi energici se ne mescolano languidi e prosaici: in mezzo ai tratti grandiosi isolati s'introducono delle ampie moralizzazioni in tuono dottrinale, che fiaccano la vigoria, o si smarrisce in sottigliezze teologiche e mistiche sino a divenire inintelligibile. L'arte qui è ancora non bene sviluppata: egli procede senza scelta e senza tatto, e non voleva anche l'effetto artistico, ma edificare con semplicità. Laonde egli non retrocede innanzi a cose ributtanti. L'ascetismo si compiace nelle idee del brutto e dello schifoso, le quali sono un contravveleno avverso le seduzioni del bello sensuale: quindi il poeta ascetico non si cura dei limiti del gusto. Iacopone descrive malattie, rappresenta, per rendere efficacemente sensibile la nullità umana, la nascita con i suoi inestetici particolari, la sporcizia del lattante *(O vita penosa):* nel dialogo tra il vivo e il morto *(Quando t'allegri uomo d'altura),* fa vedere il cadavere nella sua orribile corruzione, divorato da vermi, con nudo teschio, le occhiaie vôte, senza naso, col suo fetore. L'arte del disegno contemporanea non ha evitato parimente tali soggetti, e l'Ozanam paragonò opportunamente con la rappresentazione di Iacopone quella dei tre cadaveri nel grande affresco del Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa.

La tendenza popolare al dialogo, che incontrammo nella poesia religiosa e morale dell'Alta Italia, era propria anche dei laudesi umbri, e qui ha dato occasione alla formazione di un genere nuovo. In Iacopone si trova pure una delle dispute frequenti tra l'anima

e il corpo del peccatore il dì del giudizio universale *(O capo infracidato)*, ed un dialogo tra un vivo ed un morto, di cui parlavamo testè. Una poesia *(O Signor Cristo pietoso)* rappresenta un dibattimento sopra il peccatore innanzi al tribunale di Dio, coi discorsi del diavolo e dell'angelo custode, dove è notevole l'ironia nelle parole del primo. Una poesia di contenuto allegorico-simbolico è parte in forma narrativa, parte in dialogica; tratta della salvazione dell'uomo in peccato; la Misericordia gli manda in aiuto la Penitenza, ma i suoi tentativi son vani, l'uomo caduto nel peccato non può rialzarsi per propria forza; la Misericordia prega ora per lui innanzi al trono di Dio; la Giustizia le si oppone, perchè egli ha ben meritata la pena; ma il Figlio di Dio, preso di amore per l'anima, dà soddisfazione ugualmente alla Misericordia e alla Giustizia, prendendo sopra sè stesso la pena espiatoria. In un'altra poesia Gesù cerca la sua sposa, l'anima, la quale si è allontanata da lui, e patisce per lei salvandola: è un dialogo tra Gesù, gli angeli e l'anima. Il poeta ha trattato a questa maniera anche fatti della Bibbia, come Gesù in Emaus fra gli apostoli, o la crocefissione di Gesù, in cui parlano il Redentore medesimo, la Vergine, una terza persona, probabilmente Giovanni, e insieme il popolo tumultuante, il quale fa premura che si esegua la condanna. In generale ora in queste poesie è da osservare una novità, la quale sembra, è vero, esteriore, ma non è rimasta senza importanza. Fra Iacopone non usa, come Bonvesin e gli altri, di avvertire nei versi dove c'è scambio del discorso, ma ordinariamente questo o non è notato, come facile a capire dal contenuto, ovvero i nomi degl'interlocutori stanno in cima al discorso, fuori del testo. Adunque bisognava soltanto nella recitazione far parlare realmente persone diverse e si aveva il cominciamento del dramma, a completare il quale doveva aggiungersi ancora l'apparato scenico. E questo passaggio dalla lauda semplicemente cantata alla rappresentazione teatrale compirono in fatti le confraternite de' Disciplinati, le quali avevano per loro modelli in ciò i tentativi in lingua latina già da qualche tempo esistenti.

Lo spettacolo scenico, all'uscita dell'evo antico avversato già molto violentemente dal cristianesimo, era nondimeno ricominciato presto a germogliare, e proprio nel seno stesso della Chiesa. Il culto cattolico conteneva nel suo cerimoniale solenne già tanti elementi teatrali; il sacrifizio della messa era in origine un accenno

simbolico continuo agli atti e alla passione di Gesù; ma più tardi si aggiunse per rappresentarli più al vivo, nei giorni solenni, principalmente a Pasqua, una produzione materiale de' sacri avvenimenti; si aveva con ciò un mezzo efficace per tener presa la fantasia degli spettatori nell'interesse della fede. Questi antichissimi drammi liturgici, come sono stati chiamati, erano uniti strettamente col servizio divino e, come parte integrante di esso, naturalmente composti in latino; si attenevano molto da vicino al testo della Bibbia, che essi erano destinati ad illustrare, anzi si servivano spesso delle sue stesse parole. Gli attori erano i chierici, i quali però già col vestiario e con indicazione più o meno completa delle località nel recinto della chiesa cercavano di rendere evidente l'azione. Più in là poi il dramma divenne più indipendente, si ebbe, malgrado la materia sacra, accanto allo scopo didascalico edificativo, pur anche quello di divertire, di appagare la curiosità e il desiderio di spettacolo, quindi movenza più spigliata del dialogo, maggior numero di personaggi, maggior varietà de' soggetti, finalmente, passando nelle mani dei laici, l'uso della lingua volgare invece del latino, per produzioni destinate essenzialmente ad attirare la moltitudine. In questa forma appare il Mistero in Francia già nell'*Adam* e nel frammento della resurrezione del sec. XII, contemporaneamente in Ispagna nel *Misterio de los tres Reyes Magos*. In Italia, come sempre, il latino offrì resistenza più lunga che altrove. Nella Pasqua del 1244 in Padova al Prato della Valle, in luogo aperto dunque, veniva rappresentata la passione e la risurrezione di Cristo; sulla lingua, non è detto veramente nulla nelle memorie; ma la maniera dell'accenno è tale che bisogna presupporre sia stata la latina, e così certamente fu pure nella grande rappresentazione ciclica, la quale nel 1298 e nel 1303 veniva data in Cividale del Friuli in tre giorni successivi da ecclesiastici nella curia del Patriarca, e il cui soggetto formava la creazione del primo uomo, l'annunziazione, la nascita di Gesù Cristo, passione e risurrezione, ascensione, discesa dello Spirito Santo, la venuta dell'Anticristo, e quella di Cristo pel giudizio universale. Le prime rappresentazioni che si conoscano in lingua italiana sono appunto quelle dei laudesi dell'Umbria. Se i dialoghi di Iacopone fossero stati destinati per la rappresentazione, non sappiamo; ma sicuramente lo furono molti altri, che il Monaci trovò frammezzo alle poesie semplicemente

cantate, nelle raccolte delle laude umbre antiche di *Disciplinati*, e i quali formano la base de' suoi studi importanti sui primordi del teatro italiano. Qui son avvertiti espressamente i movimenti e gli atti che accompagnano il dialogo mediante note latine *(didascalia)*, e che esistesse, benchè molto semplice, di già un apparato scenico, lo provano gl'inventari della Confraternita di S. Domenico in Perugia, che il Monaci ha pubblicati, e ne' quali oltre a numerosi oggetti di vestiari, son mentovati anche i chiodi della croce, la colonna, a cui fu legato il Redentore, la colomba dello Spirito Santo. Del resto, quando avvenne il progresso dalla lauda semplicemente cantata a quella posta in iscena, non si può constatare con precisione; le raccolte di canti sono del secolo XIV, ma noi non abbiamo in esse i manoscritti originali, sicchè non si andrà errati se si assegneranno col Monaci molti componimenti ancor alla fine del secolo XIII.

Queste laude umbre ci mostrano lo spettacolo in un gradino più primitivo, e più vicino al dramma liturgico, che non p. es. l'*Adam* francese. Il luogo della rappresentazione era ancora la chiesa o l'oratorio della confraternita, il tempo quello del servizio divino, e stretta era l'unione con questo. Ogni rappresentazione è fissata per una certa festa, come dinotano le soprascritte, e adattato a questa è il contenuto di ciascuna, la passione, l'apparizione di Gesù tra' discepoli, la trasfigurazione, Gesù e il centurione credente, ecc. Come fonti, a cui sono attinte, credette il Monaci di poter riguardare i drammi liturgici latini, ma il D'Ancona dimostrò più probabile che derivassero direttamente dai testi della liturgia, e che gli spettacoli latini abbiano dato solo in generale l'incentivo e l'esempio per la drammatizzazione, ma non immediatamente il contenuto di esse. Spesso il dialogo non è che una parafrasi delle parole bibliche; pure non mancano ne' più estesi delle aggiunte e delle amplificazioni proprie, p. es. nella *Laus pro nativitate Domini*, la quale, come le poesie di Iacopone sullo stesso argomento, è attraente pel suo colorito ingenuo, e mostra una schietta tendenza popolare verso certi tratti realistici. Là si vede il vecchio Giuseppe, come, arrivato con Maria in Betlemme, va di porta in porta domandando ricovero, e com'è respinto da uno dopo l'altro, sicchè bisogna ad essi cercar rifugio in una stalla. Quando vengono i pastori per adorare, Maria li richiede, deplorando la sua povertà, di un pannolino in cui possa avvolgere il

bambino, e quelli adducono in iscusa la fretta della loro partenza quando ricevettero l'annunzio della nascita del Redentore, poi le dànno i loro mantelli e la pregano di non averne schifo. L'impressione più significante la fa poi anche qui la rappresentazione del giudizio universale, appunto perciò che essa allora scoteva più di tutto l'animo degli spettatori, i quali avevano qui innanzi agli occhi proprio il fatto terribile, comunque messo in iscena in maniera molto imperfetta. Il pubblico credente del Medio Evo doveva essere commosso nell'intimo del cuore, quando vedeva come i dannati supplicavano la Vergine, nella loro angoscia si aggrappavano al suo manto, ma pure anche a Lei non riusciva d'impetrar grazia da suo figlio, quando Cristo diceva le terribili parole:

> Tempo è da facte e non da menaccie:
> L'arbergo vostro serà el fuoco,
> E quisto sia vostro reposo,
> Ch'amaste el mondo doloroso.

Il nome di questo spettacolo religioso rimase al principio il medesimo di quello del genere che gli aveva dato origine, cioè *lauda:* erano canti religiosi drammatizzati. Identico è anche il metro, cioè o la sesta rima di ottonari e novenari, o anche qui la forma più usuale della *ballata*, con la ripresa, con la cui ultima rima concordano le chiuse di ciascuna strofa; certo un vincolo incomodo pel dialogo appena questo si estese ad una certa ampiezza, per cui il dramma se ne liberò anche presto e preferì una forma più adatta, più elastica.

Dall'Umbria, insieme con le confraternite di Disciplinati, anche le rappresentazioni si diffusero per altre contrade d'Italia. Come testimonio della loro esistenza nel Mezzogiorno il Monaci trovò in un manoscritto del sec. XIV un numero di siffatte laude nel dialetto abruzzese di Aquila. Lo svolgimento ulteriore del dramma appartiene già ad un'epoca più tarda; anche le antiche divozioni, una forma la quale rappresenta il grado di svolgimento più vicino dopo la lauda, cadono di già nel secolo XIV, forse nella seconda metà di esso. Nel sec. XV il genere sotto il nome di *rappresentazione* raggiunse la sua massima fecondità. Solo di uno spettacolo è da far qui ancor menzione in grazia del suo soggetto, benchè preso rigorosamente non appartenga alla storia della letteratura. Giovanni Villani racconta (VIII, 70) che il 1º maggio 1304

a sollazzo del popolo fu ordinata in Firenze presso il Ponte alla Carraia una festa sulle barche, nella quale era rappresentato l'inferno, « con fuochi e altre pene e martori, con uomini contraffatti a demonia, orribili a vedere, e altri, i quali aveano figura d'anime ignude, che pareano persone, e mettevangli in quegli diversi tormenti con grandissime grida e strida e tempesta, la quale parea odiosa cosa e spaventevole a udire e a vedere ». Secondo il Vasari gli ordinatori furono l'allegro pittore fiorentino Buffalmacco e i suoi compagni; lo spettacolo del resto finì luttuosamente, chè il ponte sotto il peso degli spettatori si ruppe e molti annegarono. La rappresentazione fu evidentemente una semplice pantomina senza parole, non un dramma adunque; anzi secondo la descrizione di Antonio Pucci nel suo *Centiloquio* le anime erano rappresentate solo con « camicie ripiene di paglia e vesciche di bue piene di vento », la qual cosa risulta indirettamente anche dalla impropria maniera d'esprimersi del Villani (1), e sopra ogni sezione stava scritto: *In questo luogo son puniti i tali.* Ma è da osservare come qui il noto argomento, la rappresentazione dell'inferno, era divenuto tra i mordaci fiorentini già tema di sollazzo pel popolo, benchè nello stesso tempo non poteva non avere un effetto più serio sugli spettatori, come attestano il Villani ed il Pucci.

VIII.

La prosa nel Duecento.

Come nelle altre nazioni, così anche fra gl'Italiani la prosa comincia più tardi della poesia. Certamente l'uso della lingua volgare per gli affari e le esigenze della vita quotidiana sarà molto più antico e anzi rimonterà più addietro dei primi tentativi poetici

(1) Poichè, comunque *uomini* sembri da riferirsi anche alle anime, pure non è così; egli dice: *che pareano persone*, dunque non lo erano.

nella medesima; qui il latino già da lunga pezza non poteva più bastare, bisognava servirsi di quella maniera di esprimersi che si aveva viva sulle labbra, e per lo meno si mescolavano parole volgari tra le formule tradizionali latine. Il grammatico Boncompagno scrisse (tra il 1215 e il 1226): « *Mercatores in suis epistolis verborum ornatum non requirunt, quia fere omnes et singuli per idiomata propria seu vulgaria vel per corruptum latinum ad invicem sibi scribunt et rescribunt, intimando sua negocia et cunctos rerum eventus* ». E un altro grammatico, Guido Faba da Bologna, verso il 1229, nel suo epistolario dà, accanto ai moduli di lettere latine, puranche tutta una serie d'italiane, cioè, come sembra, gli esempi più antichi che possediamo di prosa italiana seguìta. L'influenza del dialetto bolognese è molto visibile qui, nondimeno non è dialetto puro, ma già trasformato letterariamente, e, ciò ch'è più notevole, sembra che ci sia anche un'influenza della poesia erotica provenzaleggiante. Da un'epoca un po' più tarda ci son conservate delle scritture reali, non semplicemente finte, di questo genere. I *Ricordi di una famigila Senese* sono un quaderno, nel quale stanno notate le uscite e le entrate della casa di un Matasala di Spinello de' Lambertini dal 1231 sino al 1262, un arido registro adunque di somme, di oggetti comprati e venduti, ma pur importante come saggio del dialetto senese di allora. Per la stessa ragione hanno la loro importanza le *Lettere volgari del secolo XIII, scritte da Senesi*, una piccola raccolta di lettere private di materia mercantile e in parte anche politica, scritte da mercatanti senesi da e per la Francia; la prima lettera è dell'anno 1253, le più importanti cadono tra il 1260 e il 1269, altre più tardi ancora.

Scritti di tal natura non appartengono in fondo alla storia letteraria, e la loro menzione ha appunto soltanto lo scopo di accennare all'esistenza precedente di una certa specie di prosa, la quale non era altro che la favella viva messa immediatamente in iscritto, dove essa era indispensabile. L'uso proprio letterario è un passo più innanzi, pel quale è necessaria molto maggior riflessione ed una determinata intenzione di scrittore. Però rimangono il più antico monumento della prosa letteraria le lettere di Guittone, che già conoscemmo, e che stanno pure in dipendenza così grande dall'uso poetico: l'una diretta a' Fiorentini dovette essere scritta, come vedemmo, intorno al 1260. Del 1268 è la prima traduzione, di cui parleremo più oltre, di Albertano da Brescia, una seconda

del 1278, più recenti ancora sono le opere del Giamboni, di Ristoro d'Arezzo, i *Conti di Antichi Cavalieri*, il *Novellino*. Ma il fermarci di proposito alla successione cronologica ancora così mal certa per tanti rispetti, non avrebbe scopo, e l'aggruppare i monumenti secondo il loro contenuto e il loro carattere letterario merita la preferenza.

Il *Novellino*, o, come fu intitolato il libro dal primo editore, le *Cento Novelle Antiche* segnano il principio di un genere, che era destinato a raggiungere in Italia una fecondità affatto straordinaria: è la raccolta più antica di novelle. L'autore stesso o compilatore ha avvertito lo scopo del libretto al principio: « Acciocchè li nobili e gentili sono nel parlare e nell'opere quasi com'uno specchio appo i minori, acciocchè il loro parlare è più gradito, perocchè esce di più dilicato stormento, facciamo qui memoria di alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori, secondo che per lo tempo passato hanno fatto già molti ». La raccolta comprende cento novelle, come dice già il titolo solito; in parte esse trattano soggetti cavallereschi, narrano di Tristano ed Isotta, di re Meliadus, della dama di Scalot, che morì per amore di Lancellotto; in parte abbiamo storie di eroi e sapienti dell'antichità, come di Alessandro Magno, dei figli di Priamo, di Talete di Mileto, Aristotele, Seneca, Catone, Traiano, tutte queste nella trasformazione e nel travestimento singolari che avevano subìti nel Medioevo per la tradizione popolare. Lì Narciso (nº 46) è divenuto un « buono e bellissimo cavaliere ». Pitagora un filosofo di Spagna, che ha fatta una tavola astrologica (33); Socrate è un savio romano e dà la risposta all'ambasceria mandata dal sultano dalla Grecia (61): Ercole scorre i boschi e ammazza leoni ed orsi, ma non è capace di domare la sua moglie malvagia (70); Nerone condanna a morte il suo maestro Seneca, per vendicarsi delle busse che ha prese da lui quand'era discepolo (71). Si trovano inoltre racconti della storia biblica, di Bileam, Davide, Salomone e Cristo medesimo, anche alcune leggende, quella di san Paolino, che si dette prigione pel figliuolo della povera donna, non potendola aiutare altrimenti[1], quella di Pietro il pubblicano, che donava tutto il suo a' poveri e fece vendere sè stesso perchè ne ricevessero il ricavato. Altre novelle narrano poi avvenimenti veri o favolosi di personaggi storici dell'epoca appena trascorsa, di Saladino, di Carlo d'Angiò, della

giovinezza di re Corrado IV, di grandi e principi italiani, come Iacopino Rangone, Paolo Traversari, Ezzelino, e specialmente molto dell'imperatore Federico II, la cui potente figura avea fatto una impressione profonda sull'epoca, e pel quale l'autore mostra un interesse tutto speciale. Vi compaiono anche persone, le quali conosciamo bene dalla letteratura provenzale. Messer Imberal del Balzo, cioè En Barral de Baux, visconte di Marsiglia, protettore de' trovatori, che sta attento a' segni degli uccelli, riceve da una vecchia una risposta umoristica. Il poeta Guillem de Berguedan, che ha offese tutte le gentildonne di Provenza, si salva dalla loro vendetta con un'idea spiritosa; del re giovine d'Inghilterra, il figlio di Arrigo II, si raccontano atti di cavalleria e di liberalità; di Bertran de Born il suo contegno nella prigionia dopo la morte del re giovine; di Riccardo di Barbezieu, ma qui sotto il nome d'un messer Alamanno (64), come egli perdette e riacquistò il favore della sua donna. Una volta vi leggiamo una favola d'animali, quella del mulo, della volpe e del lupo, il quale voleva leggere le lettere sull'unghia del primo (94). Pure la cosa più interessante per noi sono le novelle in cui si riflettono i costumi contemporanei, le storielle che provengono dall'ambiente prossimo dell'autore, come quella di Rito di Firenze, che sa rubare di un denaro l'avaro ser Frulli, senza che questi se ne accorga (96); di quello che raccontò la novella senza fine (89); del contadino che venne in città per comprare abiti ed ebbe busse perchè non aveva quattrini (95); della donna ingegnosa a cui il gatto mangiò la torta, mentre il topo saltò via (92). Sono celie di poco gusto; ma esse mostrano che cosa allora divertiva il pubblico, e si nota in esse l'indirizzo ad una concezione più viva della realtà. E qui appaiono già le storielle scandalose di donne e preti, le quali son poi divenute l'argomento prediletto della novella; lì abbiamo il piovano Porcellino, che colse il vescovo Mangiadore nello stesso fallo, pel quale questi voleva castigarlo (54), il medico di Tolosa, che sposò la nipote dell'arcivescovo, la rimandò a casa dopo due mesi per un avvenimento inaspettato, e si giustificò presso lo zio infuriato con una risposta spiritosa (49); poi i due padri confessori esemplari (91 e 93); la vedova addolorata, che si consola col guardiano dell'impiccato e appende alla forca il cadavere del proprio marito (59), cioè dunque la storia così diffusa della matrona di Efeso.

Questa raccolta di novelle è quindi un accozzamento di tutti gli elementi possibili, estremamente varii. Nessuna delle sue narrazioni avrà inventata l'autore stesso; o erano di tali che andavano allora di bocca in bocca, ovvero che egli potè attingere da libri, dalle raccolte latine di racconti, che formavano una proprietà comune delle nazioni medioevali, come la *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonso, le *Gesta Romanorum*, se esse però sono più antiche che il *Novellino* stesso, da romanzi e *fabliaux* francesi, da biografie di trovatori provenzali; infine anche la Bibbia e le cronache potettero dare parecchi contributi. Alessandro D'Ancona si è occupato di quelle fonti del libro in un lavoro molto pregevole: per più di un terzo delle novelle egli ha notato i luoghi d'altri monumenti antichi dov'è trattato l'argomento identico o uno simile. Una ricerca siffatta fu istruttiva, in quanto dimostrava che l'autore tanto spesso non ha che ripetuto storie generalmente note e diffuse in tutta la letteratura europea: a scoprire le fonti immediate per le singole novelle, e quindi alla possibilità di giudicare sul modo come quelle furono messe a profitto, certamente non poteva arrivare il D'Ancona a causa dell'aridità dell'esposizione nel libro, del difetto di particolari, i quali avrebbero potuto servire come fili conduttori per rintracciare l'origine prossima.

Queste narrazioni del Novellino sono dunque degli schizzi brevi, fugaci, abbozzati in pochi e ruvidi tratti, i quali dànno solo il puro fatto senza colorirlo in alcun modo. È vero che l'estensione delle singole novelle è molto diversa. Se anche domina in generale aridità e magrezza, pure questa, p. es., nella storia di Bito e Frulli, nella *Novella d'amore* (99) e in altre, non è tanto esagerata come in quelle di Pietro Tavoliere (17), della donna di Gascogna e del re di Cipro (51), dell'imperatore Federico, che vuol provare la fedeltà di sua moglie (100), del mercante e delle berrette (98), e in altre, che occupano soltanto poche righe, e in cui il laconismo raggiunse quasi un grado fuori del naturale. Ma questo dipende dal carattere aneddotico dei racconti, il cui interesse si concentra per lo più sopra un sol punto; spesse volte finiscono con un tratto di spirito, una risposta pronta, una trovata ingegnosa; qualche volta servono anche a convalidare una morale o almeno una sentenza generale, un carattere codesto che potette esser venuto alle narrazioni dalle loro fonti, chè anche le raccolte latine di questa specie, come la *Disciplina Clericalis* e le *Gesta*

Romanorum, avevano uno scopo morale-didattico. Al modo dell'esposizione corrisponde anche quello dell'espressione; sono piccoli periodi disadatti, che stanno ciascuno per sè, che è la maniera più primitiva della prosa, i cui elementi si pongono l'uno accanto all'altro, senza congiungersi in un'unità armonica, come succede nel periodo dell'arte più matura.

Quante volte le novelle alludono a fatti storici che si possono datare, questi non vanno oltre la fine del sec. XIII; verso quest'epoca dunque, o poco dopo, cioè negli ultimi anni del secolo XIII o ne' primi del seguente, sarà sorta la raccolta. Si è supposto che non sia stata composta che poco per volta e di diverse parti; ma sinora non è stato presentato nessun argomento persuasivo contro l'unità di autore. Questi fu indubbiamente un fiorentino, come mostra già la lingua, la quale contiene sì alcuni gallicismi o provenzalismi, ma non elementi dialettali; anche la materia di parecchie novelle accenna a Firenze. Si è pensato a certi scrittori quali autori del libro, a Francesco da Barberino, Brunetto Latini, Andrea Lancia; ma tutte queste attribuzioni sono molto improbabili e ora possono considerarsi come scartate.

Il libretto era ed è molto reputato come modello di stile, perchè sa dire tante cose in sì poche parole. Certamente l'effetto aneddotico, il risalto del motivo fondamentale, è rinvigorito da questa rapidità e brevità; ma invece manca colorito e calore: sono più presto scheletri che vive opere d'arte: la novella non possiede ancora una forma individuale, non è che il contenuto nudo senza la forma artistica quello che deve produrre un effetto, ed esso non è proprietà dell'autore. Già poco dopo sorta l'opera, non piacque più a tutti questa sua aridità e magrezza, e si fece un tentativo di dare alla novella maggior pienezza ed estensione. Un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze, il cosiddetto codice Panciatichi contiene una raccolta di 156 componimenti, la quale però è composta di parti, in origine indipendenti fra di loro. Il maggior numero de' racconti della prima parte sono quelli del Novellino, nella forma e nell'ordine un po' diversi: l'autore della seconda parte aveva dinanzi un testo che corrispondeva al Novellino più esattamente dell'altro: al principio ne riproduce fedelmente ventisette racconti, poi ne aggiunge altri più lunghi, e alcuni che prese in seguito dal Novellino allungò considerevolmente. Ma questo rifacimento è assai poco riuscito. Non è un arricchimento di particolari

vivi ed interessanti che il testo ha avuto, ma una diluizione. Per convincersi di ciò, basta paragonare la terza narrazione del Novellino con la 143ª del manoscritto Panciatichi. Il contenuto e l'andamento della prima è il seguente: Re Filippo fa tener prigione un savio greco: riceve dalla Spagna un nobile destriero, interroga il savio su quel che vale e riceve la risposta che è ottimo, ma che lo si aveva nutrito con latte d'asina; il re manda in Ispagna e viene a sapere che era proprio così, perchè la madre del puledro era morta. Ne resta meravigliato, ed ordina che sia dato al savio ogni giorno un mezzo pane a spese della corte. Un'altra volta il re fa venire il prigioniero per mostrargli i suoi gioielli e domandargli quale fosse la più preziosa fra quelle pietre; il savio accosta all'occhio quella che il re gli aveva indicata come la più cara a lui, e dice che v'era racchiuso un verme; la pietra vien rotta e si trova il verme. Il re resta di nuovo attonito, e d'allora fa dare al greco un pane intero. Alcuni giorni dopo viene al re l'idea ch'egli possa essere di nascita illegittima; interroga di nuovo il suo prigioniero, e questi, dopo aver esitato, gli fa palese ch' egli è figlio d'un fornaio, e la madre del re, messa alle strette, riconosce vero ciò. Infine, il savio, per desiderio del re, spiega com'egli era venuto a conoscenza di tutte queste cose: riconobbe che il cavallo era stato nutrito di latte di asina da ciò, che esso, contro la natura de' cavalli, faceva pendere le orecchia; riconobbe il verme nella pietra da ciò che essa, contro la natura delle pietre, era calda; riconobbe l'origine illegittima del re da ciò che egli contro la natura regale rimunerava la sua sapienza non con una città ma con pane, come un fornaio. È una delle migliori narrazioni del Novellino; per questo soggetto la brevità era ben adatta; anche Boccaccio non l'avrebbe narrata con ampiezza molto maggiore. Ma l'autore della lunga novella nel codice Panciatichi non avvertì questo e di un aneddoto fece una lunga chiacchierata; tutto l'inutile e il superfluo possibile è introdotto colà, cosicchè si vede come l'autore ebbe dinanzi un racconto breve e si affaticò ad allargarlo per forza dovunque era possibile. Chi può interessare p. es. il sentir esattamente descrivere in che modo viaggiano i messi verso la Spagna, come sono accolti bene dal re, come ritornano, ecc.? Quando risulta che viveva un verme nella pietra, che bisogno c'è di dire: *per la volontà di Dio v'era entro e Dio il nodria?* Il rifacitore non vide che la narrazione ha il suo valore nel tendere dritta al punto culminante, e si distese

come se avesse avuto a fare con una fola o un racconto cavalleresco. Ma oltracciò egli ha guasto il punto culminante della narrazione. Nel racconto del Novellino e parimenti nelle altre redazioni di una medesima materia, cioè le due storie delle *Mille e una notte* (nº 458 sg.) e del *Libro de Enjemplos* spagnuolo (nº 247), il tratto essenziale è sempre la non conoscenza degl'indizii, ai quali l'acuto osservatore riconosce qualche cosa di celato, e i quali sono svelati solamente dopo. Da ciò nasce la maraviglia e la sospensione curiosa fino all'ultimo. Invece nella lunga novella del codice Panciatichi pel cavallo e per la pietra vengono goffamente avvertiti prima quegl'indizii su cui il savio appoggia il suo responso, cosicchè non può nascere più la meraviglia per la sua incomprensibile onniscienza, e parimenti egli narra al re fin dal principio tutta la storia della sua nascita, la quale adunque egli non viene a conoscere per semplice induzione; così scompare l'aureola della sua sapienza ed il piccante riferimento alla spilorceria del re che gli dette pane perchè era figlio di un fornaio. Anche le altre novelle non hanno che perduto in questo rifacimento, specialmente quella di Narcisso (nº 144), e ne risulta senza più l'erroneità dell'opinione del Bartoli, che congetturava che queste composizioni più ampie fossero l'originale delle più brevi. La trasformazione della novella in un ritratto pieno, splendido della vita avvenne soltanto per opera del Boccaccio.

Il Novellino, com'è stato notato, contiene parecchi elementi francesi e provenzali, e sino in soggetti che l'autore potette avere per altra via, non è improbabile, a giudicare dalle relazioni letterarie di allora, ch'egli ne abbia ricevuti molti pel tramite delle versioni francesi. L'imprestito sarà stato ancor maggiore nei *Conti di Antichi Cavalieri*, venti racconti aneddotici, per lo più di soggetti presi dall'antichità, di Cesare, Pompeio, Scipione, Fabrizio, Regolo, Bruto, di Ettore e Agamennone, meno dalla storia medioevale, del re giovane, di Saladino, o dalla leggenda cavalleresca, del re Tebaldo, Brunor e Galeotto, cioè il Galeotto della Tavola Rotonda. La narrazione più lunga e più ampia è quella di Cesare. In generale il carattere di questi conti è simile a quello delle *Cento Novelle* e non più arcaico che in queste: se parve tale a parecchi, ciò proveniva dal dialetto aretino in cui sono scritti. Al contrario qui non si trovano delle narrazioni così monosillabiche, come certe del Novellino. Pe' suoi eroi l'autore si mo-

stra pieno di alta ammirazione; qualche volta vengono riferiti anche i detti notevoli di essi, come si soleva metterli alla fine delle biografie. Le parole e gli atti sono esempi della massima perfezione, modelli che devono eccitare all'imitazione. Della storia di re Tebaldo il Bartoli dimostrò ch'essa è attinta al romanzo di *Fouque de Candie:* alcuni luoghi sono proprio inintelligibili senza il confronto dell'originale francese. Ciò ci fa supporre un'origine simile anche per le restanti narrazioni.

Fra quelle raccolte di novelle che le nazioni medioevali avevano come proprietà comune, la più gradita e più letta era la storia dei *Sette Savi.* Venuta dall'India, si era divulgata in Occidente in modo affatto straordinario, prima in versioni latine, poi in volgari, prima di tutte francesi, come al solito, finalmente in traduzioni e redazioni di tutte le lingue europee. La specialità del libro è questa, che qui le novelle sono comprese in una narrazione principale come in una cornice e aggruppate in un tutto, così com'è nell'altra raccolta orientale, più nota a' nostri giorni, delle Mille e una Notte. All'imperatore di Roma, così narra la più diffusa versione occidentale, muore l'amata consorte lasciandogli un sol figlio, che egli, per sottrarlo ai cattivi influssi, fa educare fuori della città in una torre, da sette savii. Compita l'educazione il principe deve ritornare alla corte; ma egli ed i suoi maestri leggono nelle stelle che gli sovrasta una gran disgrazia, e che vi si potrebbe sottrarre soltanto se serba il silenzio per sette giorni. L'imperatore, a cui si è parlato delle meravigliose conoscenze del figliuolo, resta attonito che rivedendolo non ne ha nessuna parola, e ritiene ciò effetto di timidità, la quale andrebbe via col tempo; quindi lo manda nelle stanze delle donne. La seconda moglie dell'imperatore però, che frattanto egli ha sposata, e che è stata presa d'amore pel giovinetto già solo sentendone raccontare le qualità eccellenti, cerca di sedurlo, e, rimanendo egli freddo e muto, lo accusa presso il padre del fallo di cui si era renduta colpevole essa stessa. L'imperatore vuol fargli mozzare il capo. Ma ogni mattina, mentre il principe dev'essere condotto all'esecuzione, si fa innanzi uno dei sette savii e con la narrazione di una novella muove il padre a procrastinare il supplizio; ogni sera al contrario l'imperatrice lo conforta di nuovo nel suo proposito mediante un altro racconto. Questo dura così per sette giorni, sino a che nell'ottavo il principe stesso può aprir bocca, e ora anch'egli racconta la sua novella,

dopo la quale la matrigna è costretta a confessare la sua colpa, ed è bruciata viva. Formano il soggetto principale per i racconti dei sette savii, giusta lo scopo che si prefiggono, la falsità e gl'intrighi delle donne; l'imperatrice per parte sua ammonisce con esempi di figli cattivi ed ingrati o di ipocriti che ingannano con bei discorsi. I racconti stessi cambiano in parte nelle numerose modificazioni che ha subìte il libro, anche le circostanze particolari della narrazione principale sono più o meno alterate. Quello che piaceva così generalmente nell'opera era, come osservò giustamente il Comparetti, accanto alla satira contro le donne, prediletta al Medioevo, la comodità della cornice, che permetteva continuamente di accogliere nella raccolta nuovi racconti in luogo degli antichi, senza turbare l'unità. Una redazione italiana, che pubblicò il D'Ancona, *Il libro dei Sette Savii di Roma*, proviene, secondo l'opinione dell'editore, dal sec. XIII, e non è che la traduzione o il rifacimento molto servile di un originale francese, molto affine a certe versioni, che ci son conservate: anche nella lingua se ne mostrano tracce molteplici. Traduzione di un originale molto simile è un'altra redazione italiana, la quale, conservata in un manoscritto del sec. XIV, era da lungo tempo sparita, e fu di nuovo scoperta recentemente dal Varnhagen in Inghilterra. Un tipo differente si trova nell'Alta Italia, del quale il Mussafia dimostrò il rappresentante più antico, a cui si può arrivare sinora, in una versione latina, probabilmente scritta da un italiano. Di questa o di una poco diversa nella lettera vi sono due traduzioni italiane appartenenti già ad un tempo un poco posteriore, e da essa, o da una fonte molto affine, derivò un poema in ottave del sec. XV, assai goffo, con forte colorito veneziano, e i *Compassionevoli avvenimenti di Erasto*, ancor più recenti, che sono una trasformazione classicizzante del vecchio libro secondo il gusto dell'epoca del Rinascimento. Ma anche della versione dell'Alta Italia, che sta qui a base di tutte, Pio Rajna mostrò che sta in relazione con le redazioni francesi, benchè abbia trasformate queste con maggiore libertà, e suppone che il testo latino scoperto dal Mussafia sia traduzione o piuttosto abbreviazione di un testo francese o veneziano composto in Italia, il quale è andato perduto.

La leggenda cavalleresca del Ciclo brettone, la quale trovò già larghissimo adito nelle novelle, è trattata con maggiore ampiezza in un monumento in prosa, del quale non si può determinare con precisione l'epoca, e che ben potrebbe essere già del principio del

sec. XIV, ma come la redazione italiana più antica di questa materia, importante per l'epoca posteriore, merita menzione qui nel periodo dei primordi letterari, cioè la *Tavola Rotonda* di un manoscritto della Biblioteca Riccardiana di Firenze. Il Nannucci, che primo la fece conoscere, comunicandone alcuni saggi, la ritenne una traduzione dal francese, e per lo meno i suoi rapporti con romanzi francesi devono essere molto intimi. La leggenda di Troia, come già si è notato occasionalmente, fu trattata da Guido delle Colonne da Messina, forse il medesimo che noi conosciamo come poeta lirico, nella sua *Historia Troiana*, in latino, cominciata il 1272 e compiuta, dopo lunga interruzione, il 1287, alla quale ei dette l'apparenza di una narrazione storica fondata su notizie antiche, mentre pure attinse unicamente al *Roman de Troie* di Benoît de Ste. More, spogliandolo con la sua serietà pedantesca della grazia poetica; ma appunto perciò fece il suo libro, che sembrò portasse l'impronta di una grande attendibilità, la narrazione più letta che fosse nel Medioevo di quei fatti. Parte da esso, parte anche direttamente dalla sua sorgente francese derivano le varie versioni italiane della guerra troiana, che spettano al secolo XIV. Di una storia francese di Cesare, la quale le narrazioni della Catilinaria di Sallustio, de' Commentarii di Cesare, come quelle di Lucano e di Svetonio, vestì con l'abito del romanzo cavalleresco medioevale, vi sono due rifacimenti italiani; l'uno, intitolato prima con poca esattezza *Volgarizzamento di Lucano*, il quale, per quanto se ne conosca ora, non comincia che col passaggio di Cesare sul Rubicone, ma prima conteneva certamente anche il principio del romanzo, è una riproduzione fedele dell'originale, mentre questo invece è per lo più molto accorciato nell'altro, i *Fatti di Cesare*, come lo chiamò l'editore. La versione più lunga sta in un manoscritto della Riccardiana del 1313, che sembra essere l'autografo, e così anche questi due monumenti sono da collocarsi forse al principio del sec. XIV.

Dalla Francia infine derivano parimenti alcuni racconti religiosi, i *Dodici Conti Morali*, che sono storie antiche di miracoli e conversioni, sempre con la moralizzazione in ultimo, come in una predica. La lingua mostra parecchie peculiarità del dialetto senese, che potrebbero però anche provenire dal copista. Di una di queste storie il Mussafia, poco dopo la pubblicazione del libriccino, mostrò che era la traduzione di un *Conte dévot* antico francese; di

una seconda rivelò il Bartoli origine simile; finalmente Reinhold Köhler trovò l'originale di altre otto nelle leggende delle *Vie des Anciens Pères;* la concordanza col testo francese spesso è alla lettera; altrove l'autore italiano è proceduto più liberamente.

Si osserva dunque anche qui, nella più antica letteratura di prosa, dappertutto, dove si tratta della materia narrativa, la grande sterilità dell'Italia ne' primordi, e in conseguenza di ciò la dipendenza dalla ricca letteratura della regione vicina. Intanto, se si difettava di leggende ed invenzioni, offriva ricca materia alla narrazione prosastica la storia nazionale, sennonchè la cronaca non ha deposto che tardi la sua spoglia latina, e oggi è molto dubbio se ancor nell'ambito del sec. XIII sia stata adoperata la lingua volgare per la storiografia, almeno in un'ampiezza alquanto più considerevole. Di ciò che appartiene con sicurezza a questo periodo non rimane per ora nient'altro che una piccola cronaca in dialetto pisano, notizie annalistiche slegate e disposte con disordine, degli anni 1006—1276, che scoprì Enea Piccolomini nel *libro di ricordi* di un mercatante pisano, e pubblicò sotto il titolo: *Cronichetta pisana, scritta in volgare nel 1279.* Alcune altre scritture più estese di argomento storico, che prima si ponevano in quest'epoca, si son provate come falsificazioni posteriori.

Ne' *Diurnali* di Matteo Spinello da Giovenazzo noi avremmo gli appunti di un contemporaneo sugli avvenimenti della sua patria dal 1249 al 1268, composti nel suo dialetto indigeno pugliese. Ma la ricerca di Guglielmo Bernhardi mostrò l'apocrifità del monumento. Si trovano narrati colà fatti i quali non sono avvenuti del tutto o lo sono tutto altrimenti da come vengono presentati, e codesta ignoranza della verità non è presumibile in un contemporaneo, specialmente perchè egli afferma assai spesso di aver vedute le cose co' propri occhi; inoltre la cronologia è in tanta confusione che per migliorarla bisogna fare continui e violentissimi mutamenti e trasposizioni del testo.

Non molto meglio sta il fatto per la cronaca di Firenze, supposta la più antica in volgare, quella de' Malespini, che fu stampata per la prima volta in Firenze nel 1568 da' Giunti. Un Ricordano Malespini narra i fatti della città dalla sua fondazione sino al 1282, e da quest'anno sino al 1286 un Giacotto, che si tenne per il nipote del primo. Che ad ogni modo fosse stata scritta un po' più tardi degli ultimi avvenimenti narrati, risultò dalle

allusioni degli autori stessi. Ricordano si vanta di aver avuti sott'occhio dei documenti antichissimi dell'epoca nella quale i Romani distrussero Fiesole, e fondandosi su questi narra la fondazione di Firenze con tutte le favole che la tradizione popolare classicizzante vi attaccava, di Catilina, che vinse Re Fiorino e ne sposò la moglie Belisea, di Teverina, figlia di Fiorino, che fu rapita da un centurione, e simili. Per i tempi più vicini al suo egli si mostra più assennato e fedele alla verità storica; però quel che sempre sorprese fu la grande concordanza delle sue narrazioni, non solo ne' fatti, ma anche nelle parole, con Giovanni Villani, l'esimio cronista fiorentino, che scrisse alcuni decennii più tardi, e si disse così che il buon Villani, con un procedimento veramente non insolito nel Medio Evo, avesse plagiato il suo predecessore senza nominarlo. Sennonchè con la ricerca dello Scheffer-Boichorst pubblicata il 1870 « *Die Geschichte der Malespini, eine Fälschung* » (1) risultò il rapporto inverso. Rimontando alle fonti delle cronache, lo Scheffer-Boichorst trovò che il Villani dappertutto dove può esser dubbio chi sia stato il plagiario, si accosta alle medesime con molta più esattezza che non il supposto Malespini, e ch'egli contiene molte cose dell'origine più differente, le quali mancano nel Malespini, mentre quest'ultimo invece non dà niente di realmente storico che non abbia anche il Villani. L'esposizione del Villani è chiara e conseguente, non così quella del Malespini, che mostra anche delle aperte contraddizioni. Lo Scheffer-Boichorst quindi dichiarò giustamente apocrifa l'opera de' Malespini, egli crede possa essere stata composta nella seconda metà del secolo XIV, e ciò allo scopo di adulare parecchie delle grandi famiglie fiorentine, come in ispecie quella de' Buonaguisi, i cui nomi l'autore ha spesso introdotti nel testo del Villani. È notevole vedere come in un lavoro scritto già nel 1853, ma venuto in luce soltanto dopo quello dello Scheffer-Boichorst, l'acuto Giuseppe Todeschini era arrivato proprio al risultato medesimo.

Il vero storico dell'epoca, colui che ci dà il quadro più completo dello spirito e della coltura di essa, ha scritto in latino, ma in un latino che si avvicina all'italiano nei vocaboli e nelle costruzioni, sicchè traluce la lingua propria dell'autore e dà vivacità all'espressione. Egli è Fra Salimbene da Parma. Ha composte diverse cro-

(1) *La storia de' Malespini, una falsificazione.*

nache e trattati: si conserva soltanto una di quelle, e le manca anche il principio. Essa, trattando la storia della patria dell'autore, dell'Italia e anche in parte quella generale, per quanta ne possediamo, va dal 1167 sino al 1287; al principio si estende meno e attinge qui nella maggior parte da croniche altrui, specialmente da quella di Sicardo da Cremona, e non comincia ad avere la sua grande importanza che dove racconta le cose avvenute durante la vita dell'autore. Salimbene era della ragguardevole ed agiata famiglia degli Adami, nato il 1221. Il moto potente di esaltazione religiosa del tempo s'impadronì anche di lui irresistibilmente, ed egli all'età di 17 anni entrò nel convento de' Minoriti. Suo padre Guido di Adamo, che vide con ciò dileguarsi la speranza che si continuasse la famiglia, ne fu addoloratissimo, si rivolse all'imperatore Federico, per riavere il figlio, e il generale dell'ordine, frate Elia, dette il consenso che egli ritornasse nel secolo. In un abboccamento Guido prega il figliuolo di far uso di questa concessione, lo supplica, gli mette innanzi con parole commoventi il profondo dolore suo e di sua madre, finalmente gli lancia una maledizione terribile; tutto in vano; il figlio rimane duro, risponde alle esortazioni del padre con detti della Bibbia, e la notte seguente la Vergine ne lo rimunera con una visione: essa gli porge il suo bambino a baciare e lo benedice, perchè egli fra gli uomini si è professato per cosa sua. Secondo il costume de' monaci francescani Salimbene viaggiò molto, in Italia e in Francia, vide molte cose, conobbe molti uomini d'importanza; viveva ancora nel 1288, come mostrano gli accenni della sua cronaca. Scrisse questa, come egli dice, per sua nipote, la monaca Agnese, essendo innanzi negli anni, in massima parte negli anni 1283 e 1284, con giunte degli anni seguenti. Ed egli racconta come un vecchio, si direbbe talvolta come una vecchia, con un'ampiezza chiacchierona, e con digressioni innumerevoli; ad ogni proposito gli viene in mente questo e quello che lo distoglie dal filo del suo racconto; da una persona egli passa ad un'altra, che sia stata con quella in un rapporto qualsiasi, ripete dieci volte le stesse notizie; si fa a parlare volentieri di cose che ha viste casualmente, di persone con cui ha avuto che fare. Appunto perciò ci dà egli tanta quantità di notizie interessanti; le figure della storia acquistano in lui vita e movimento, perchè veniamo a conoscenza di certi tratti personali, di più ascose qualità di caratteri, di atti e detti loro, dei

quali non si curano d'altronde i cronisti dell'epoca. Salimbene in cose di religione è credente e superstizioso, persuaso de' miracoli, di visioni, apparizioni de' santi e del diavolo. Fidante nelle profezie, cita continuamente detti della Bibbia, come acconci agli avvenimenti, come se li avessero predetti; era pure fautore zelante dei vaticini e delle dottrine dell'abate Gioacchino, sino a che egli non le vide smentite il 1260 col fallire dell'aspettata pace universale. Nondimeno ha il più vivo interesse per le cose del mondo, racconta anche volentieri storielle, burle e facezie, cita proverbi, canti popolari, latini, italiani, francesi, si serve a corroborare le sue narrazioni de' versi del vagante Primas, o del suo contemporaneo più vecchio Patecchio di Cremona, allo stesso modo che delle parole della Scrittura. Parla di predica e di edificazione morale, di santi uomini, ammira la grande religiosità di re Luigi, ma non dimentica anche di far sapere ciò che han ricevuto i monaci da lui a pranzo, ed enumera i singoli piatti. Sotto l'anno 1284 nota che per la prima volta ha mangiato *raviolos sine crusta de pasta, in festo Sanctae Clarae;* dice delle molte pulci che ci furono nel marzo del 1285, e cita versi su pulci, cimici e zanzare. E i suoi racconti aneddotici sono alle volte di una comica più efficace delle novelle contemporanee; così, per portarne solo un esempio, quello del falso Santo, Alberto in Cremona, *qui fuerat unus vini portator simul et potator nec non et peccator*, e che dopo la sua morte si diceva avesse fatto molti miracoli (1279), sicchè i Parmensi portarono in processione una reliquia sua stata loro consegnata, e la fecero porre solennemente sull'altare della cattedrale, dove però il prete celebrante scoprì in essa un pezzo di aglio.

La cronaca di Salimbene è piena di una grande soggettività, l'espressione d'una personalità con le sue inclinazioni ed avversioni. « Salimbene », disse il Dove, « è il più personale fra gli storiografi del Medio Evo; ciò che ci è pervenuto di lui porta in sè proprio carattere di memorie ». E le sue inclinazioni ed avversioni sono molto pronunziate; egli ama ed odia con tutta l'anima, e quello a cui è nemico non risparmia, neppur dopo morte; si veda, p. es., quale elogio funebre dedica al vescovo di Reggio, Guillielmus de Foliano: *Melius fuisset ei si fuisset porcarius vel leprosus, quam quia fuit episcopus*, e il peggio è quel che segue. Il suo odio si drizza di preferenza contro il clero secolare, col

quale gli ordini de' questuanti vivevano in astio; contro la corruzione de' preti scaglia acerbe invettive, di essi narra senza alcun ritegno le storie più scandalose. Ma qui egli, come Iacopone, come più tardi Dante, Petrarca e tanti altri, non fece che prestare la sua voce alla generale indignazione dell'epoca. E, se egli naturalmente non è capace di scrivere senza parzialità, pure ha l'occhio aperto rispetto alle condizioni politiche e le sa spesso giudicare acutamente e giustamente, come p. es. nelle prudenti considerazioni sulla guerra tra Genova e Pisa (p. 305), o sulla politica dei papi, i quali cercano sempre, venendo al potere un nuovo imperatore, di estorcergli un ampliamento della loro potestà temporale (p. 282); ovvero quelle sulle fazioni delle città lombarde, le quali non possono mai far pace, e si combattono con continuo mutamento di fortuna, come i bambini, quando trastullandosi mettono le mani una sopra l'altra e le tirano fuori a vicenda, sicchè quella che sta sotto diventa sempre la mano che sta sopra (p. 348).

Mentre dunque la storiografia del sec. XIII si serviva in Italia ancora in generale del latino, ed in questo è scritta anche un'opera tanto viva, e che sta in così stretta relazione con la realtà, qual'è la cronaca di Salimbene, la lingua volgare invece ha già trovato adito nel campo della letteratura di prosa didascalica, scientifica e morale, dove serviva come mezzo di popolarizzazione. Col rafforzarsi dei comuni, ne' quali il cittadino ebbe in mano gli affari pubblici, col fiorire degli studi di giurisprudenza e di medicina, il sapere passò sempre più dal possesso esclusivo del clero in quello dei laici, e cominciò ad esercitare un'efficacia più considerevole sulla società. Nel secolo XIII si fa visibile uno studio generale di diffondere le cognizioni e di renderle più facilmente accessibili a tutti, anche a non dotti. Questo indirizzo allora prese soprattutti l'attività di Ser Brunetto Latini, il quale era altamente reputato da' suoi contemporanei a cagione della molteplice dottrina: « Fu gran filosofo e fu sommo maestro di rettorica », così dice di lui Giovanni Villani (VIII, 10), e più oltre gli fa l'onorevole testimonianza che egli pel primo e con maestria abbia cominciato « a digrossare i Fiorentini, e fargli scorti in bene parlare e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la politica ». Può essere nato verso il 1210, perchè già nel 1248 prese marito una sua figlia; il 1254 e il 1255 figura come notaio in atti pubblici. Il 1260 la fazione guelfa, la quale vedeva minacciata la sua signoria

dalla potenza di Re Manfredi, lo inviò per aiuto ad Alfonso X di Castiglia; durante la sua assenza seguì la sconfitta de' Fiorentini a Monteaperti; i capi de' guelfi dovettero abbandonare la città e anche Brunetto non potette tornarvi. Cercò un rifugio in Francia, e colà scrisse la sua grande enciclopedia, il *Trésor*, nella lingua del paese in cui dimorava, in francese, e questo, come dice espressamente, anche per ciò, che poteva con questo procurare all'opera sua maggiore diffusione; essa non era destinata solamente per lettori italiani, ma anche di altre nazioni. Brunetto sarà certo rimasto in Francia sin dopo la battaglia di Benevento, che ridette il predominio ai guelfi in Italia. Il 1269 era protonotaro del Vicario Generale posto in Toscana da Carlo d'Angiò, e il 1270 andò a Pisa nella medesima qualità. Il 1273 in un documento porta il titolo di *scriba Consiliorum Communis Florentiae*, cioè egli era cancelliere, o come si diceva allora, dittatore della repubblica, incaricato di redigere gli atti pubblici; anche il Villani ricorda ch'egli tenne quest'ufficio. Il 1280 egli è nominato tra i mallevadori della pace conchiusa dal cardinal Latino tra le fazioni della città, il 13 ottobre 1284 egli era uno dei due sindaci per la sua città nella conclusione della lega tra Firenze, Lucca e Genova contro Pisa. Il 1287 (15 agosto sino a 15 ottobre) sedette nel Collegio de' Priori. Spesso anche prese parte attiva ai consigli del comune. Morì in età avanzata il 1294 o al principio del 1295. Brunetto ha particolare importanza ancora pel rapporto in cui stette con Dante; giusta le affettuose parole, che quest'ultimo gli ha dedicate nel canto XV dell'inferno, egli certo non è stato, come si credette prima, il suo maestro in senso proprio, bensì il suo amico paterno e consigliatore, e di grande influenza sul suo svolgimento intellettuale. Dal *Trésor* di Brunetto, Dante, come in generale i suoi contemporanei, ha attinta una parte non piccola delle sue cognizioni.

Le enciclopedie del Medio Evo servivano a divulgare il sapere, in quanto che esse, ciò che in ogni ramo di questo sembrava più importante, estraevano dai libri, allora di così difficile accesso, e l'offrivano raccolto al lettore per maggior comodità. Di questo genere l'opera più antica che si sappia era l'*Imago Mundi* di Onorio d'Autun (circa il 1120). Assai più grandiosa nel disegno è quella di Vincenzo di Beauvais, lo *Speculum universale*, il quale fu scritto verso la metà del secolo XIII, frutto di una diligenza vera-

mente sorprendente. Queste due opere erano scritte in latino; ma il carattere di queste compilazioni scientifiche destinate ad un gran pubblico spinse all'uso della lingua volgare. Dell'anno 1245 è un'*Image du Monde* francese in versi ottonari, la quale si fonda in gran parte sul lavoro di Onorio d'Autun. Anche il libro di Brunetto appartiene a' tentativi più antichi dell'enciclopedia nel linguaggio volgare, e quale favore esso ottenne, mostra il gran numero di manoscritti in cui ci è pervenuto; lo Chabaille ne sapeva solo ventotto nelle biblioteche parigine, e come prova della popolarità son da considerarsi in particolare anche le aggiunte ed interpolazioni, che l'opera subì ben per tempo, poichè ciascuno si studiava di accrescere, secondo il suo gusto e le sue conoscenze, la somma del sapere qui raccolta.

Brunetto Latini chiamò il suo libro il *tesoro*; perchè, egli dice, come un principe accumula un tesoro delle cose più preziose, per averlo pronto nei bisogni dell'avvenire, così quest'opera è riassunta in breve da tutti i rami della filosofia in una somma. Secondo questo concetto la filosofia abbraccia tutto quanto il sapere, ed egli divide il tutto in tre sezioni capitali; il primo libro tratta la filosofia teoretica, cioè tutte le cose in quanto esse, semplicemente oggetti della conoscenza, sono semplicemente conosciute; il secondo intorno alle virtù e a' vizi spetta alla filosofia pratica, in quanto dà ammaestramenti a ben fare; ma nello stesso tempo contiene, come dichiara l'autore, anche elementi della terza parte della filosofia, la Logica, perchè si ricercano anche le ragioni delle determinazioni morali; il terzo libro abbraccia la Retorica e la Politica, cioè un'altra parte della filosofia pratica. L'esposizione teoretica del sapere nel primo libro piglia le mosse dalla definizione e partizione della filosofia stessa, parla poi della creazione del mondo, di Dio e della natura, degli angeli, dell'uomo, tratta di corpo ed anima, della ragione, della legge divina e umana, dei custodi ed esecutori di essa, e passa quindi all'origine dei re e dei reami, ciò che dà occasione a frammettere un compendio di storia universale, sacra e profana, da Adamo sino ai giorni dell'autore. Le notizie di questa narrazione sono brevi e meschine, fortemente mescolate di favole, con ordine molto infelice, come non era da aspettarsi altrimenti da un tentativo di compendio di storia universale in quel tempo. La fine, che in origine non giungeva che alla cacciata de' Guelfi da Firenze (1260), Brunetto l'ha poscia

continuata in una seconda redazione sino alla morte di Corradino, e ampliata nello stesso tempo considerevolmente, giovandosi all'uopo della cronaca universale di Martino Polono, allora pubblicata. I capitoli su Federico II e Manfredi qui son ispirati dall'odio ardente d'un fautore della fazione guelfa, come era Brunetto.

A questa parte principalmente storica segue la fisica, prima discorsi sopra la costituzione generale dell'universo, la forma della terra e del cielo, i movimenti degli astri, dunque l'Astronomia; poi la Geografia per la quale l'autore si giovò quasi sempre di Solino, un breve trattato sull'agricoltura fondandosi su Palladio, finalmente la storia naturale degli animali, attinta ancora a Solino, e poi a Isidoro, Palladio, all'Hexaëmeron di Sant'Ambrogio ed ai bestiari medioevali. Nella Geografia son accolte dalla fonte le notizie di popolazioni strane e mostruose nell'India, di uomini con teste di cani, o con una sola gamba; di altri senza testa e cogli occhi nelle spalle, e nella storia naturale compariscono tutte quelle favole curiose sui costumi e le proprietà degli animali, di cui tanto si dilettava il Medio Evo, come quella del basilisco che uccide con lo sguardo, della salamandra che vive nel fuoco, del cigno che canta prima di morire, del drago, della fenice, del cervo, che inseguito e stanco ritorna verso i cacciatori cercando la morte, dell'alito soave della pantera, che alletta gli animali, dell'unicorno che non può esser preso che da una vergine pura. Pretendere da Brunetto una critica nell'uso delle sue fonti, sarebbe un'esigenza ingiusta; egli prendeva semplicemente ciò che trovava, come si soleva fare allora. L'opera sua è semplice compilazione: *il est*, egli dice, *autressi come une bresche de miel cueillie de diverses flors; car cist livres est compilés seulement de mervilleus diz des autres qui devant nostre tens ont traité de philosophie.*

Il secondo libro sulle virtù e i vizi comincia con un compendio dell'Etica a Nicomaco di Aristotile, preso dalla versione latina della medesima, perchè il greco naturalmente era ignoto a Brunetto. A questo si rannodano come supplemento considerazioni morali con numerose sentenze di scrittori, che derivano da vari trattati medioevali, il *Moralium Dogma* di Gualtero ab Insulis, l'*Ars loquendi et tacendi* di Albertano da Brescia, il *De IV virtutibus cardinalibus* di Martinus Dumensis, scrittura che si attribuiva a Seneca, la *Summa de virtutibus* di Gulielmus Paraldus e il *Liber sententiarum* di Isidoro.

Il terzo ed ultimo libro espone la Retorica, principalmente secondo il libro primo del *De Inventione* di Cicerone. La Retorica per Brunetto, in armonia col concetto degli antichi, è legata strettamente alla Politica, perchè l'arte del dire è il mezzo più eccellente e più indispensabile pel governo e per la vita pubblica. Nella Politica però l'autore limita le sue considerazioni ad un oggetto affatto speciale, cioè l'istituzione del Podestà nelle città italiane. Qui dunque egli urta proprio contro l'idea fondamentale dell'opera sua, di riassumere in breve, ma con la possibile completezza, ciò che è degno di essere saputo generalmente; sennonchè appunto a questa incongruenza noi dobbiamo la sola parte più originale e perciò la più interessante della sua enciclopedia. Certamente anche qui egli si giovò, come ha dimostrato il Mussafia, di un'opera più antica sull'ufficio del podestà, l'*Oculus pastoralis*, ma pure con maggiore indipendenza e aggiungendovi parecchio di nuovo. Brunetto, che era egli medesimo ufficiale dello Stato, conosceva questi rapporti molto bene per propria esperienza, ed i suoi ammaestramenti per l'elezione del podestà, pel suo contegno nell'entrare in carica, pel modo di condurre gli affari dello Stato, l'amministrazione della giustizia, di comportarsi in guerra e in pace, per le arringhe che aveva da tenere, ecc., certo non attestano una speciale profondità di pensiero politico, ma pure un senso pratico sano, esperienza, accorgimento, e dànno anche schiarimenti interessanti sul carattere di quella singolare istituzione in quel tempo.

L'enciclopedia di Brunetto cercò di abbracciare tutto il campo dello scibile di allora; una parte singola di questo, l'Astronomia, trattò, ma molto più addentro, il libro di Ristoro d'Arezzo, finito nel 1282, intitolato *Della composizione del mondo*. Oltre alla figura e a' movimenti del cielo e degli astri formano l'oggetto anche i fenomeni naturali della terra, in quanto li si considerava come determinati da' influssi celesti. Ristoro era monaco, come risulta dalle proprie sue parole; le sue conoscenze derivano parte dagli antichi, da Tolomeo, Aristotele, Isidoro, parte da traduzioni latine di scrittori arabi, Averroe, Avicenna, Algazel, Alfergan, che cita egli stesso. A mala pena il monaco aretino può aver portato qualche cosa di proprio al progresso della scienza astronomica. Egli sta interamente nel punto di vista dell'epoca sua, così p. es. quando (Dist. VIII, cap. XII) dimostra con grande ingenuità, che l'emisfero

australe debba essere tutto coperto di acque e inabitato, perchè di là non erano mai arrivate navi, perchè la parte australe del cielo era meno sparsa di astri, e quindi meno nobile, e per quali altre più ragioni vi sono così giuste come queste; o quando egli altrove (Dist. VIII, cap. III) mostra che tutto il mondo debba essere pieno di spiriti senza corpo, e come questi sieno allo stato d'influire sulle cose della terra. L'opera di Ristoro è particolarmente interessante anche come monumento dell'antico dialetto aretino nella sua purezza, senza influenza della lingua letteraria.

La scienza non era ancora produttiva, ma consisteva nell'appropriarsi di ciò che un'epoca precedente di alta cultura aveva scoperto. Perciò quelle compilazioni popolari e perciò le traduzioni di opere d'autori classici, che rendevano accessibili questi al gran pubblico, ignaro della lingua dotta, e servivano quindi al medesimo scopo della divulgazione del sapere. Brunetto Latini, per amor di un compaesano, che nel suo soggiorno in Francia gli avea mostrata molta benevolenza, nella sua *Rettorica* tradusse in italiano il primo de' libri di Cicerone, *De Inventione*, e vi aggiunse un esteso commentario. Bono Giamboni tradusse la storia di Paolo Orosio e l'arte della guerra di Flavio Vegezio. Porta il titolo *Fiore di Rettorica* o *Rettorica nuova di Tullio* un magro compendio italiano della Rettorica *ad Herennium*, attribuita per tanto tempo a Cicerone. È dedicata a re Manfredi, e quindi scritta prima del 1266, e l'autore nella maggior parte de' manoscritti si nomina Fra Guidotto da Bologna; la lingua allora dovrebbe essere stata molto modernizzata, perchè in epoca così antica un bolognese non poteva scrivere con tanta purezza; sennonchè un manoscritto, certo più recente, della Riccardiana in Firenze dà invece come autore nuovamente Bono Giamboni, con la postilla che Fra Guidotto si sia ingiustamente appropriata l'opera; finalmente è stata espressa l'opinione che Fra Guidotto abbia composto il libro in latino e Giamboni l'abbia tradotto in italiano. Difficilmente potrà risolversi questo problema, e del resto non vale la pena il fermarsi a lungo ad un'opera di così scarsa importanza. A Brunetto Latini vien inoltre attribuita con una certa sicurezza la versione di tre orazioni di Cicerone. Forse è di lui anche la traduzione della prima orazione di Cicerone contro Catilina. Invece con poca probabilità fu supposto autore di certi frammenti volgarizzati dalla Catilinaria di Sallustio, che pubblicò il Nannucci nel suo *Manuale;*

le due prime orazioni cioè sono tradotte qui non dal latino ma dal francese del *Trésor* (l. III, p. I), in cui esse son citate come modelli pei precetti rettorici: difficilmente le avrà prese di qui l'autore del *Trésor* stesso, sibbene un altro ritenendone il nome, e aggiungendo di nuovo da sè il resto. La cosiddetta *Etica di Aristotile, compendiata da Ser Brunetto Latini* poi non è altro che il libro VI della traduzione del *Trésor* di Bono Giamboni, della quale si parlerà più oltre, una parte che si separò dall'opera grande come un tutto a sè, e ugualmente sta la cosa rispetto al supposto scritto di Bono Giamboni: *Della forma di Onesta Vita di Martino Dumense;* essa consiste semplicemente in un estratto de' luoghi della traduzione del *Trésor* di Bono Giamboni, ne' quali Brunetto aveva accolte le sentenze del vescovo Martino sotto il nome di Seneca. In ogni caso si nota in questo campo una grande attività, a cui doveva corrispondere un gran bisogno di apprendere e di sapere nella società. Pure anche l'erudizione de' traduttori era difettosa; non si deve aspettare in queste versioni una rigorosa fedeltà nel rendere il testo: il Medio Evo non era mai capace di procedere affatto obbiettivo, e anche gli autori dell'antichità, quando appaiono qui nella lingua volgare, si mostrano travestiti in certo modo.

Ciò che in questi lavori doveva più che altro piacere allo spirito dell'epoca, era il lato morale, la possibilità di applicare i precetti e gli ammaestramenti alla vita pratica. Questo ci spiega anche la predilezione per quel libretto, intitolato da Catone, come il tipo del rigido sapiente, libretto di sentenze morali, sorto nel III o IV secolo dopo Cristo, ciascuna delle quali è compresa in un distico latino. Era un libro di scuola adottato generalmente, dalla cui lettura il principiante riceveva nello stesso tempo le nozioni di lingua latina ed ammaestramento alla virtù. Il primo di questi scopi si riconosce chiaramente dall'antica traduzione in dialetto veneziano, della seconda metà del sec. XIII, la quale segue parola per parola in maniera servile, ed anche con alcuni errori grossolani, non il testo originario, ma una redazione in prosa latina delle sentenze già erronea anch'essa in parecchi luoghi; il maestro stesso adunque non possedeva una conoscenza sufficiente della lingua, in cui egli voleva iniziare i suoi scolari mediante questa versione. Altre tre versioni toscane, edite da Michele Vannucci, saranno già di epoca posteriore. Un tale scopo d'insegnamento

pratico avevano inoltre le raccolte di detti e fatti d'uomini celebri, come quella che porta il titolo: *Fiori di Filosofi e di molti Savi*, la quale, come parecchie altre cose, fu ascritta a torto a Brunetto Latini. In questo libretto a tratti brevi e fugaci, alla maniera del Novellino, dal quale anzi ricompariscono qui tre narrazioni, si racconta di vari uomini celebri dell'antichità, greci e romani; prima si avverte con poche parole chi è stato l'uomo del quale si deve parlare, e quindi segue il fatto o il detto notevole ed istruttivo, o anche più fatti e più detti. Talvolta questi sono interamente favolosi, specialmente quei che spettano all'antichità greca, perchè questa nel medio evo era di tanto più ignota che la romana. Perciò sono anche più copiose le sentenze di Cicerone e di Seneca, gli scrittori che allora erano letti a preferenza. Siffatte raccolte si chiamavano *Fiori* perchè avevano la pretensione di cogliere il fiore di ciò ch'era degno di sapersi, e di offrirlo al lettore. *Fiore*, anche *Fiorita*, era ogni scelta compilata, a cui noi diamo ora appunto il titolo di *Florilegio*, e quindi l'espressione *fiori di parlare*, che al principio del *Novellino* è adoperata per detti notevoli. Il racconto del *Fiore di Filosofi* ha qualche cosa d'infantile, come quando p. es. si dà contezza di Socrate al modo seguente: « Socrate fue grandissimo filosafo in quel temporale e fue molto laidissimo a vedere; ch'egli era piccolo malamente, ed avea 'l volto piloso, le nare ampie e rincagnate, la testa calva e cavata, piloso il collo e gli omeri, le gambe sottili e ravvolte. Ed avea due mogli in quel tempo, le quali molto contendeano e garrivan insieme e tencionavano spesso, per ciò che 'l marito mostrava amore oggi più all'una e domane all'altra. Poi che Socrate le trovava garrire, sì le inizzava per farle venire a' capelli, e facevasine beffe veggendo ch'elle contendeano di così vilissimo uomo. Sicchè un giorno venne ch'elle si tiravano i capelli, ed egli facea beffe di loro, ed elle se n'avvidero e in concordia si lasciarono, e vennerli in dosso e miserlo sotto e pelarollo sì che di pochi capelli, ch'elli avea, nolli ne rimase veruno. E quegli lievasi e viene fuggendo, ed elleno dietroli co' bastoni battendolo, e tanto li diedero che per morto il lasciaro. Sicchè allora si partio con alquanti discipoli ed andonne in un luoco campestro, rimoto dalle gienti, per potere meglio istudiare, e lì fecie molti libri, de li quali sono tratti fuori molti esempi in questo modo ». Del resto il libro esiste in parecchie redazioni, che si discostano l'una dal-

l'altra, ora nella forma, ora nel numero dei filosofi presi a trattare, ai quali una aggiunge anche santi del cristianesimo. Il Bartoli crede che la fonte sia formata da testi latini medioevali, e questo è certo di una parte, di quella cioè su Secondo con le sue definizioni originali e profonde; è una traduzione dai capitoli intorno al medesimo dello Specchio di Vincenzo Bellovacense (*Speculum Hist.*, l. X, cap. 70 e 71), o forse anche dalla fonte ignota di questo stesso.

Allo stesso modo che le opere de' francesi e quelle dell'antichità, si traducevano quelle le quali erano state composte in latino o in francese da italiani stessi verso quell'epoca o poco innanzi. Albertano giudice di Brescia compose tre trattati morali, il primo *De amore et dilectione Dei*, il 1238, quand'egli si trovava prigione dell'imperatore Federico II in Cremona, dopo la presa di Castel Gavardo da lui tenuto; il secondo *De Arte Loquendi et Tacendi*, il 1245, il terzo, *Liber Consolationis et Consilii*, il 1246, ovvero, secondo altro dato, il 1248. Queste tre scritture ora tradusse in italiano Andrea da Grosseto il 1268, e non molto dopo veniva eseguita una seconda traduzione dal notaio pistoiese Soffredi del Grazia, la quale è contenuta in un manoscritto del 1278. L'ultima versione è più interessante come monumento di lingua e per l'età sicura del manoscritto. Essa è un documento autentico del dialetto pistoiese nel secolo XIII. Come riproduzione dell'originale invece le sta molto al di sopra il lavoro di Andrea, e Soffredi deve averlo anzi conosciuto e messo a profitto, perchè in tract. II, cap. 37-45 si trova una corrispondenza sorprendente tra la sua versione e quella di Andrea, tale che non si spiega con la semplice identità dell'esemplare latino.

I trattati di Albertano sono parimenti una specie di *Fiore* o *Fiorita*. Egli suol preporre al principio il precetto morale, e fa seguire quindi una serie lunghissima di citazioni da testi sacri e profani, mischiando alla rinfusa Salomone con Seneca ed Ovidio, i santi Paolo e Agostino con Cicerone e Catone. È una vera manìa di citare e sempre citare, senza scelta e senza misura. Albertano possiede un'erudizione considerevole; lo si doveva ammirare perchè conosceva e poteva citare tanti autori. Ma era l'erudizione di quel tempo, di un tempo, in cui, come osservò il Nannucci (*Man.* II, 7), « cosa scritta e cosa infallibile venivano a significare lo stesso », in cui l'autorità valeva tutto, l'autorità della Chiesa e della sacra

scrittura da un lato, e dall'altro lato quella degli scrittori classici, e per tutti questi era uguale la venerazione, non era fatta nessuna differenza dall'uno all'altro. Un detto di uno di questi grandi uomini valeva quanto una dimostrazione. Ma questi detti stessi spesso erano presi con poco intendimento e senza riguardo al complesso del luogo, ove occorrevano, cosicchè p. es. Seneca e Cicerone sono chiamati a testimoni del valore della fede cristiana, mentre essi quando dicevano *fides* intendevano naturalmente fiducia e lealtà (*De Dilect.*, cap. IV). Nessuno vedeva un'inconvenienza nell'appoggiare le dottrine cristiane sull'autorità di scrittori pagani. Si aggiungeva a ciò l'insufficiente dimestichezza con la lingua e i costumi di un'epoca così remota, e quindi derivò da questi studi eruditi un'immagine stranamente alterata di quell'antichità, che si credeva di conoscere tanto bene, per cui si sentiva così grande ammirazione, che era nello stesso tempo una splendida gloria del passato ed un ideale altissimo pel presente.

Tutto il terzo trattato, il *Liber Consolationis* è rivestito della forma di una narrazione di Melibeo e di sua moglie Prudenzia. La casa di Melibeo durante la sua assenza è stata assalita da' suoi nemici, sua moglie percossa, sua figlia ferita. Egli va nelle furie e vuol prenderne vendetta; a ciò si oppone la saggia Prudenzia, e seguono ora i suoi ammaestramenti sul modo con cui bisogna consigliarsi nelle proprie azioni e procedere con sagacia e moderazione; riesce a persuadere lo sposo, sicchè questi perdona ai nemici e si concilia con loro. A noi sembra questa una storia insulsa, e le lunghe prediche, pedantesche, del moralista col peso delle citazioni che si affollano ci appaiono insopportabili in bocca ad una donna. Ma allora questo trattato, appunto per quella sua forma speciale, trovò ancor più favore che gli altri, e fu anche tradotto separatamente in altre lingue d'Europa, accolto in parte dal Chaucer nelle sue *Canterbury-tales*; si aveva piacere appunto ad ogni genere di narrazione morale; l'esemplificazione pratica pareva che animasse i precetti e così dava loro pel pubblico una maggior forza attrattiva.

Di un altro trattato morale già molto riputato, quello del celebre Egidio Romano: *De Regimine Principum*, il quale egli avea scritto pel suo alunno Filippo il Bello di Francia, evvi una traduzione dell'anno 1288, la quale però non è stata condotta direttamente sull'originale latino, ma su di una versione francese fattane

già prima. E dal francese tradusse il gran *Trésor* di Brunetto Latini Bono Giamboni, il più attivo di tutti i traduttori di allora. Bono vien nominato in un documento dell'anno 1264 figlio di Messer Giambono del Vecchio e *giudice del popolo di S. Brocolo:* il 1282 era giudice di un altro sestiere fiorentino, del sesto di Porta San Piero, e ancora verso il 1296 il suo nome si presenta in atti notarili. Fornì queste date Francesco Tassi nella prefazione alla sua edizione di tre trattati attribuiti al Giamboni: *Della Miseria dell'Uomo, Giardino di Consolazione, Introduzione alle Virtù* (Firenze, 1836). Se queste scritture appartengono realmente a lui, bisogna chiamare Bono maestro dello stile pel suo tempo: la prosa qui ha già maggior rotondità e pienezza; è chiara, semplice e scorrevole, di guisa che la si legge con piacere ancor oggi. Veramente appunto questo avvalora il sospetto che quei trattati potessero provenire da una penna del secolo seguente; intanto sino a che i dubbi esternati sinora non si elevino a certezza, rimane l'obbligo di parlare in questo luogo delle tre scritture, le quali pure meritano d'essere studiate più addentro. Due di esse sono di nuovo sicuramente traduzioni o rifacimenti. Pel *Giardino della Consolazione* l'editore Tassi trovò l'originale in un trattato latino inedito: *Viridarium consolationis.* È una raccolta di sentenze ammaestrative alla guisa de' *Fiori*, e chiamato Giardino della Consolazione, « imperocchè siccome nel giardino altri si consola e trova fiori e frutti, così in questa opera si trovano molti e begli detti li quali l'anima del divoto leggitore indolcirà e consolerà, e troverà molti fiori e frutti ». Qui s'incontra la stessa soprabbondanza di citazioni che notammo in Albertano; pure si confondono più raramente le autorità classiche con quelle della sacra scrittura e de' Padri e Dottori della Chiesa. Il secondo trattato ascetico *Della Miseria dell'Uomo* descrive il misero stato dell'uomo in questa terrena valle di dolore, e dà i mezzi per salvarsi da essa e raggiungere la patria migliore. Il modello, come il Tassi mostrò parimenti, fu il libro di papa Innocenzo III: *De Contemptu Mundi seu de Miseria Humanae Conditionis:* ma l'autore se n'è servito un po' più liberamente, ha alterato più d'una volta l'ordine delle considerazioni e aggiunto alcun che di proprio.

Simili rifacimenti e traduzioni avevano lo scopo di divulgare ciò che allora si chiamava la filosofia. Lo spirito e l'intenzione sono gli stessi che nella poesia religiosa: la meta è l'acquisto del

sommo bene, la liberazione dal peccato, la salvazione dell'anima. I racconti de' monaci, i canti spirituali e le rappresentazioni teatrali primitive erano destinate più per le classi inferiori del popolo, per le più colte lo erano i trattati morali, gl'insegnamenti della filosofia. Sulla letteratura filosofica del medio evo ha esercitato una grande influenza un libro della fine dell'antichità, cioè la *Consolatio Philosophiae* di Boezio. L'autore l'aveva scritta in carcere e poco tempo prima del suo supplizio, e narrava colà come egli quando nella sua miseria voleva disperare, subitaneamente vide innanzi a sè una maestosa apparizione, la filosofia, la quale veniva per consolarlo, ammonendolo della vanità di tutto ciò che è terreno e dirigendo l'anima sua ad un bene superiore. Questa relazione immediata con la sorte dell'autore, nella quale tanti infelici vedevano riflesso lo stato loro proprio, con ciò il nobile calore che anima l'esposizione e la semplicità delle idee fondamentali intelligibili a ognuno, dovettero dare al libro un'efficacia speciale; era letto molto e riusciva a molti di conforto. Arrigo da Settimello, come vedemmo, l'aveva imitato, e così servì pure di modello al più interessante de' tre trattati ascritti al Giamboni, l'*Introduzione alle Virtù*. « Considerando a una stagione lo stato mio », egli comincia, « e la mia ventura fra me medesimo esaminando, veggendomi subitamente caduto di buono luogo in malvagio stato, seguitando il lamento che fece Giobbe nelle sue tribulazioni, cominciai a maledire l'ora e il die ch'io nacqui e venni in questa misera vita, e il cibo che in questo mondo m'avea nutricato e governato ». Egli dispera, non sa come debba liberarsi da tante angosce; allora egli ode una voce che lo rimprovera, e vede apparire quella splendida figura, *Madonna la Filosofia*. Essa forbisce i suoi occhi della « crosta di sozzura delle cose terrene »: essa si conduce con lui appunto come la Filosofia con Boezio, gli parla talvolta con le parole di Boezio, come al suo discepolo, « lattato dal cominciamento del suo latte e nutricato poi e cresciuto del suo pane », e l'avverte di innalzare lo sguardo e l'anima. Ma questa figura della filosofia la quale al suo primo apparire sembra così simile a quella dello scrittore romano, ben presto si mostra diversa nella sua essenza. Benchè Boezio stesso fosse già cristiano, pure il suo pensiero filosofico era ancora quello classico; in lui noi abbiamo un'argomentazione solamente con i motivi della ragione, dai quali vengono derivati anche l'esistenza

e l'essere di Dio; di premio e pena nell'altro mondo si può prescindere, il premio sta per sè nel bene, la pena nel male, giusta la dottrina della filosofia del paganesimo, e quando Boezio mentova inferno e purgatorio, questo avviene soltanto per metterli da parte. Un'espressa separazione come questa di fede e filosofia era impossibile al Giamboni: esse rimangono strettamente legate tra loro. La fede sola era la chiave del cielo, e il pensiero le si subordinava. I dommi del cristianesimo stavano lì saldi e inalterabili: essi erano il risultato già anticipato che doveva di necessità uscire da ogni argomentazione. Così per la filosofia non rimaneva altro che l'argomentazione stessa: dare a questa la forma, trovare sostegni logici per le dottrine religiose, o ciò che allora sembravano sostegni logici, questa era l'occupazione di questa scienza, un lavorìo, un'affaticarsi nelle regioni inferiori, nei fondamenti, mentre pure stava su di essi l'edifizio già bell'e fatto, e per sè stesso non avea bisogno di que' nuovi sostegni. Il popolo accettava semplicemente i dommi, credeva senz'altro; i più colti non eran paghi di ciò, volevano prove, al meno l'apparenza di prova; ma anche qui senza la fede l'edifizio sarebbe crollato presto, sicchè quella diversità tra le due classi della società stava più nella forma che nella sostanza.

Se noi seguiamo l'andamento dell'esposizione nell'*Introduzione alle Virtù* vediamo in esso confermato ed illustrato ciò che si è detto. La Filosofia comincia col domandare all'autore la causa della sua tanta tristezza, ed egli risponde dapprima che era la perdita de' beni della ventura, dello splendore e della gloria mondana. Ma essa gli dimostra la nullità di queste cose. Quale, essa dice, è lo scopo del genere umano, e perchè Dio l'ha messo sulla terra? Egli creò gli uomini per riempire con essi le vuote sedi di quegli angeli che con Lucifero caddero dal cielo nella dannazione. Ma la ricchezza e l'onore del mondo son affatto contrari a tal fine, e invece di dolersi, si dovrebbe rallegrarsi della loro perdita. E quando si duole più oltre di aver perduto anche i beni della natura, che si trova misero e malato, si conforti pure, poichè questo mondo è una valle di lagrime, una specie di purgatorio dato all'uomo, « acciò che possa qui piangere e purgarsi delle sue peccata », e chi soffre con pazienza e umiltà, di costui sarà il Paradiso. « Le tribolazioni e le angosce del mondo sono i gastigamenti di Dio », ch'Egli dà per amore come il padre a' figli.

Il regno dei cieli è il « fine naturale e stanziale » degli uomini, « e il loro paese », e tutta la vita non è che una lotta per acquistare questa vera patria. La strada al cielo è stretta e faticosa, ma vi sono degli amici che ci menano amorevolmente per essa. L'autore prega la Filosofia di fargli conoscere questi buoni amici; essi stabiliscono un giorno, e quando questo è venuto, montano a cavallo e si pongono in viaggio. Arrivano ad un prato, dove vedono una bella fontana all'ombra d'un pino, e in vicinanza trovano il palazzo della Fede Cristiana, i cui muri sono di oro e gemme. La Fede siede su d'una sedia meravigliosa, istruendo molta gente che le sta d'intorno. Quando vede entrar la Filosofia, si vuol umiliare, ma essa non soffre ciò, la prende per mano, l'abbraccia con lagrime di gioia e le domanda: « Figliuola mia Fede, come ti contieni tu nello servizio e nella grazia di Dio? — Ed ella dice: Assai bene, quando sono di te accompagnata, perchè senza la tua compagnia non si può Dio conoscere nè niuno bene adoperare. Ed ella disse: E a me il mio conoscimento poco varrebbe, se non fosse la fede tua » (cap. 15). Così l'autore ha espresso in questa scena il rapporto tra filosofia e religione, come esisteva in un tempo, che si voleva filosofare credendo e credere filosofando.

Nel palazzo della Fede si cena; l'autore ha da subire un esame negli articoli di fede, e finalmente vanno a letto. Il mattino seguente ripartono e giungono su di un monte, dal quale vedono un'estesa pianura, e in questa molta gente apparecchiata a battaglia. Sono le virtù da un lato, i vizi dall'altro; ordinano i loro eserciti in linee di battaglia, qui i sette vizi capitali sotto il comando supremo della superbia, là le quattro virtù cardinali da comandanti di campo, e i vizi e le virtù minori duci delle singole schiere, e la Filosofia dice frattanto al suo scolare i nomi e spiega le personificazioni ch'egli si vede davanti. La Fede Cristiana si fa innanzi a difesa delle virtù, e in una serie di lotte vince prima l'Idolatria, poi la Fede di Giudea, poi le Eresie e infine il Maomettanismo, dopochè questo è stato per un tempo vittorioso; nuovamente la Filosofia spiega allo spettatore il significato allegorico degli avvenimenti: è una specie di storia simbolica della Chiesa. La Fede trionfa. Le virtù cominciano ora la battaglia contro i loro nemici; la Superbia perisce, cadendo nella fossa scavata dalla Frode; gli altri vizi fuggono verso l'Inferno; la Pazienza moralizza sul cadavere della Superbia, e la Carità divide il bottino

tra' poveri. L'idea di questa lotta tra le virtù e i vizi in genere, e ancor parecchie particolarità sono prese da un poemetto di Prudenzio, la *Psychomachia,* la quale sotto l'immagine d'una tale battaglia rappresenta allegoricamente la lotta del bene e del male nell'anima dell'uomo; però l'autore si è servito altrettanto liberamente di questo originale come quando si giovò dell'opera di Boezio. Dopo la vittoria, la Filosofia scende giù al campo con l'autore per presentarlo alle virtù, che sono gli amici promessi; queste lo ammoniscono. ciascuna coi suoi precetti speciali, e finalmente egli è accolto ed inscritto come loro fedele.

Noi dunque abbiamo in questo libro il pensiero fondamentale della letteratura religiosa e morale, la liberazione dell'anima dalla prigionia terrena, in forma di un viaggio allegorico con le personificazioni dei fenomeni psicologici, con la personificazione della filosofia, che fa la parte di duce e dichiaratrice. Il Medio Evo ha generalmente una grande inclinazione all'allegoria e al simbolismo, e una tendenza tale proveniva dalla natura de' soggetti letterari stessi; un contenuto spirituale, astratto si sottraeva alle immagini palpabili della rappresentazione plastica. La causa, la quale prima produsse nella letteratura la forma allegorica e simbolica era la stessa che le avea dato origine nella religione, l'allegoria appare dove non bastano le immagini immediate, reali, dove l'oggetto non si lascia esprimere coi mezzi dell'arte, sicchè si è nella necessità di porre una cosa e di sottintendervene un'altra. Ma poi uno non si limita più a ciò, all'adoprare la forma allegorica dove non si può altrimenti, ma piglia piacere ad essa per sè stessa, all'enimmatico e al misterioso, che lo spirito può penetrare solo con fatica, e l'allegoria diviene il mezzo per nascondere nella poesia nozioni intellettuali, o viceversa, per avvolgere di una veste poetica, almeno esteriormente, le aride proposizioni della scienza e della morale.

IX.

La poesia allegorico-didattica e la lirica filosofica della nuova scuola fiorentina.

La vera patria della poesia didascalica allegorica era in quel tempo la Francia, dove avranno contribuito non pochissimo al suo svilupparsi i trattati allegorici latini di Alanus de Insulis. Il prodotto più importante di questa maniera di poesia fu il *Roman de la Rose*, la cui prima parte avea scritto non molto prima Guillaume de Lorris, e che fu continuato proprio allora (dopo il 1268) da Jehan de Meung. Questo romanzo della rosa è, in forma d'una visione, una rappresentazione allegorica dell'amore con le sue gioie e i dolori vicendevoli, in cui appaiono astrazioni personificate, le facoltà e gli affetti dell'animo, qualità, virtù, i rapporti ostili ed amichevoli dell'amore, piacere, allegrezza, liberalità, cortesia, ragione, ricchezza, bel sembiante, bell'accoglienza, pudore, timore, calunnie, salvatichezza, gelosia, ecc., e parlando ed operando rappresentano un dramma vario e vivace. In Guillaume de Lorris un intento didascalico sporge poco ancora; in Jehan de Meung l'ammaestramento e la satira sono esorbitanti, toccando egli con le sue digressioni interminabili e noiose tutti i rapporti possibili della vita. Il poema trovò straordinario favore anche fuori, e fu imitato molto. Un poeta toscano, ser Durante, lo rifece con gran libertà e abilità notevole in una corona di 232 sonetti, ritenendo solo il racconto principale della richiesta d'amore allegorica, tralasciando le digressioni e omettendo molte prolissità. Questo poema che l'editore ha intitolato *Il Fiore*, perchè invece della rosa vi si parla sempre di un fiore, cade di certo nel principio del secolo XIV. Sennonchè già prima si mostrò un'influenza considerevole del romanzo della rosa e delle opere ad esso affini. Manifestamente stanno in dipendenza da loro i poemi italiani allegorici più ampi, che sono composti nella seconda metà del secolo XIII e nel principio del seguente. Il *Tesoretto* di Brunetto Latini fa riconoscere l'influenza francese

nella specie delle sue personificazioni, nella lingua, la quale contiene varie espressioni specificamente francesi, e anche nella forma metrica; il poema è scritto in settenarii rimati a coppia, in un metro cioè che si approssima il più possibile alle coppie rimate di ottonarii usuali pel genere narrativo e didascalico provenzale e francese. Probabilmente il *Tesoretto* è sorto anche in Francia, e dedicato ad un personaggio molto alto, nel quale lo Zannoni suppose Re Luigi il Santo.

Brunetto Latini non possedeva il talento poetico di un Guillaume de Lorris, e le sue allegorie rimangono senza grazia nè vita; egli è l'erudito anche ne' suoi versi, i quali diventano espressioni aride e non sempre disinvolte di sterile sapienza scolastica. L'autore che, come vedemmo, era andato ambasciatore di Firenze in Ispagna, narra che egli tornando di là avea incontrato presso Roncisvalle uno scolare di Bologna, il quale gli diede la triste notizia della sconfitta di Montaperti e della crociata de' guelfi, e che il suo dolore per la sventura della sua patria lacerata dalle lotte di parte era stato così grande ch'egli smarriva la via e prendeva il cammino per mezzo ad una selva selvaggia. Quando l'afflizione che impediva i suoi sentimenti gli permette di nuovo di porgere la sua attenzione alle cose esteriori, egli vede dintorno alla montagna ogni specie di creature, uomini, animali e piante, le quali ubbidiscono al cenno d'una nobil donna. È la Natura, la quale prima è descritta con certi tratti che ricordano la Filosofia di Boezio, ma poi più oltre in maniera insipida e gretta anche con tutti i dettagli della bellezza femminile, le chiome, la fronte, gli occhi, le labbra, i denti, ecc. Impartisce al poeta vario ammaestramento sull'essere proprio di lei e il suo rapporto con Dio, sulla creazione delle cose, gli angeli e la caduta dei superbi tra di loro, l'uomo, l'anima e le sue potenze, il corpo e i cinque sensi, i quattro elementi e i quattro temperamenti, i sette pianeti e le dodici costellazioni dello zodiaco. In guisa assai goffa avviene il passaggio da queste cose astronomiche alla geografia; la Natura cioè abbandona l'autore; ella deve andare per operare e produrre attraverso il mondo, e questo suo operare egli lo vede ora sotto i propri occhi, vede sotto il suo impero i fiumi più principali, che sono quattro, cioè i quattro fiumi che nascono in paradiso; essi son nominati, e quindi i paesi per cui scorrono; il ricordo dell'Oriente offre occasione all'enumerazione di molte spezierie ed animali. Quel che

segue è di nuovo riattaccato con goffaggine sorprendente (XI, 101):

> Poi vidi immantenente
> La reina potente,
> Che stendea la mano
> Ver lo mare oceano.

In tal modo egli può parlare dell'Oceano, delle colonne d'Ercole, del Mediterraneo, e insieme di parecchie regioni e città che ne sono bagnate. In fine vede pure le abitudini di tutti gli animali; ma la Natura gl'ingiunge ora di continuare il suo viaggio; egli cavalca nuovamente per selva inaccessibile e selvaggia, e perviene in un'amena pianura, dove un' imperatrice comanda sopra molti principi ed uomini sapienti: è la Virtù, ed ha per figlie quattro regine, le quattro virtù cardinali, le cui diverse magioni egli visita l'una appresso l'altra. Quest'allontanamento dalla Natura e da' suoi ammaestramenti e la visita alla Virtù e alle sue figliuole significa dunque il passare dalla prima parte, fisico-teoretica, della filosofia, alla seconda pratica, l'etica, e il complesso del poema sino a qui non è altro, come subito si riconosce, che un estratto dal primo e secondo libro del *Trésor*; al principio l'accordo con i singoli luoghi dell'opera francese è così perfetto da potersi correggere con questo il testo italiano; anche l'ordine degli argomenti è lo stesso che nel *Trésor*, solo che nel poema varie parti dell'enciclopedia sono trattate molto alla sfuggita, o affatto omesse, e questo per la ragione che l'esposizione in rima riusciva troppo difficile all'autore: egli però aveva l'intenzione di completare per mezzo d'un trattato in prosa alla fine dell'opera ciò che avea tralasciato qui, com'egli stesso più volte ha detto espressamente. Ma viceversa il *Tesoretto* nella parte etica ha ampliato la materia di una parte nuova, la quale non si trova nel *Trésor*, cioè dei precetti della Larghezza, Cortesia, Leanza e Prodezza. Il poeta incontra queste quattro virtù nella casa della Giustizia e ascolta come esse impartono ad un cavaliere i loro avvertimenti. Gli ultimi, che prendono quattro lunghi capitoli (XV-XVIII), formano così un esteso poemetto didascalico sul decoro e la condotta sagace e decente nel mondo. Finiti i sermoni, il poeta se ne va col cavaliere; questi ritorna in patria; maestro Brunetto continua il viaggio per cercare Ventura e Amore, come gli comandò la Natura. Perviene ad un prato fiorito dove trova molta gente, parte

lieta, parte mesta, e imperante su questa un giovanetto nudo, che è armato di arco e di saette, ma è privo della vista, il Piacere, poi unite a lui quattro donne, Paura, Desianza, Amore e Speranza, cioè i quattro affetti che si congiungono nell'amore, mentre questo stesso, secondo la vecchia e superficiale teoria dei lirici provenzali e siciliani viene ideato come derivante da Piacere. Anche Brunetto cade nel potere di Amore e si sente inchiodato lì; ma Ovidio, l'autore de' *Remedia Amoris* gl'insegna i mezzi per liberarsi. Valica la montagna e giunge al piano; ma quel che ha veduto e provato fa ch'egli dalla sua vita mondana si volga a Dio e a' santi; interrompe quindi la narrazione con una predica ascetica sulla vanità del mondo, deplora i suoi molti peccati, ci dice come si sia confessato a Monpellieri presso i buoni frati, ed esorta un amico a rientrare parimente in sè ed a far come lui, cosa che gli dà occasione di annodare un trattato sui sette peccati mortali. Liberato dal peso dei suoi peccati, riprende un'altra volta il viaggio per vedere le sette arti liberali ed altre cose. Ritorna nella selva e cammina tanto che una mattina si trova sulla cima del monte Olimpo; là egli vede un vecchio con bianco viso e bianca barba: è Tolomeo, che ora comincia i suoi ammaestramenti; doveva cioè seguire il trattato in prosa promesso sulle sette arti liberali, di cui una è quella di Tolomeo, l'astronomia. Il *Tesoretto*, come si può conchiudere da un passo del medesimo (XIV, 83 sgg.), doveva essere un compendio della grande enciclopedia, in lingua italiana, di maggior brevità e più facile intendimento, per lettori meno colti, e appunto perciò in veste poetica, allegorica, per far più attraente la scienza al pubblico grande. Il medesimo passo mostra ch'esso fu scritto mentre l'autore era occupato al *Trésor*. Dopo ch'egli ebbe compiuto questo, avrà certo perduta la voglia di continuare a trattare ancora le stesse cose nel *Tesoretto*, e così rimase questo incompleto.

Sopra un altro poeta dell'indirizzo allegorico didattico, Francesco da Barberino, hanno esercitata influenza oltre ad esemplari francesi anche provenzali. Anch'egli è dimorato per un tempo in Francia. Se si deve credere a ciò che dice Filippo Villani, era nato il 1264 in Barberino, una borgata in Val d'Elsa, ed era figlio di un Neri di Rinuccio. Si dedicò allo studio di diritto e in un documento del 1294 compare col titolo di notaio in Bologna; dal 1297 sino al 1304 era in Firenze notaio vescovile; dal 1309 sino al 1313

viaggiò per negozii importanti nella Francia meridionale e superiore, e si fermò più volte alle corti di Clemente V e di Filippo il Bello. Ritornato acquistò il titolo di dottore *utriusque iuris* (la prima testimonianza che se ne ha è del 1318), e visse quind'innanzi in Firenze. Morì il 1348 nel principio della peste che allora infierì, e rapì tanti uomini insigni. Francesco da Barberino ha utilizzato assai bene l'occasione che in Francia gli s'offriva per conoscere con più perfezione la letteratura de' provenzali; come difficilmente altri dei suoi compatriotti e contemporanei egli si mostra familiare delle poesie de' trovatori, e le ha citate spessissimo nelle sue opere, certamente, giusta la sua propria indole, con riguardo esclusivo all'uso pratico e senza intendimento pel loro valore estetico.

Nella Provenza stessa dunque, tra il 1309 e il 1313, è stato abbozzato e composto nella massima parte, come A. Thomas ha dimostrato, l'uno de' due più grandi poemi didascalici di Francesco da Barberino, i *Documenti d'amore*. Egli compì poi l'opera poco dopo il suo ritorno. Comincia co' versi:

> Somma virtù del nostro sire Amore
> Lo mio intelletto novamente accese,
> Che di ciascun paese
> Chiamossi i servi alla sua maggior rocca.

L'autore invita nella rocca d'Amore i servitori di questo in assemblea. Amore stesso parla quindi all'Eloquenza: questa detta i documenti (dottrine) a' servitori, e l'autore li scrive e l'invia a quelli che amano, perchè non tutti erano presenti all'adunanza. Noi abbiamo qui in armonia con la dottrina provenzale Amore fonte di virtù e dispensatore d'insegnamento, e così dietro quel titolo seducente *Documenti d'amore*, che sembra prometter tanto, non si nasconde nient'altro che ammaestramenti estremamente uniformi della morale e della saggezza, come nel *Breviari d'amor*, il lungo poema didascalico di Matfre Ermengau, il quale fu scritto circa venti anni prima dell'opera di Francesco. Non già a questo, per certo, ma ad altri poemi provenzali a lui noti, ora scomparsi, egli si riattacca spesso nei suoi precetti. Quei documenti o insegnamenti sono ordinati sotto dodici titoli più generali, come *Docilità*, *Industria*, *Gloria*, *Eternità*, ecc. Ad ogni parte precede una miniatura della figura allegorica di cui porta il titolo, fatta secondo indicazioni dell'autore, e questa è illustrata ne' primi versi

del capitolo. Il manoscritto originale di Francesco si è conservato nella Biblioteca Barberini in Roma, coi disegni, con una traduzione latina del testo italiano ed un ampio commentario latino che contiene osservazioni importanti per la storia della letteratura antica italiana e provenzale, e in cui l'autore, secondo ciò che dice egli stesso, ha ammucchiata un'erudizione raccolta nel corso di sedici anni.

L'altra opera di Francesco da Barberino, intitolata: *Del Reggimento e Costumi di Donna*, è incominciata prima de' *Documenti*, ma finita dopo di questi, si riferisce non di rado a questo e in un passo descrive il manoscritto completo di essi, col commentario, proprio come esiste ancor oggi. I *Documenti* insegnavano la virtù e i costumi in generale; la seconda opera si volge specialmente alle donne, un argomento questo ch'egli aveva lasciato lì da parte, e sul quale, com'egli dice, non era stato ancora trattato da nessuno. E infatti, se anche v'erano delle istruzioni pel sesso femminile, come il francese *Chastoiement des Dames* di Robert de Blois, tuttavia queste erano molto generali, e non si possono paragonare alla trattazione ampia e dettagliata di Francesco. Il libro consiste di versi per lo più non rimati, di varia misura, misti a prosa; bene spesso anche quelli si distinguono a mala pena dal discorso sciolto. *Madonna* invita in principio il poeta a comporre il suo trattato, e perciò lo porta innanzi ad Onestà, la quale induce Eloquenza ed Industria a guidare la sua penna, a servirsi di lui come organo delle loro dottrine rimpetto agli uomini. Francesco dà diversi precetti da una parte secondo le diverse età, o secondochè la donna è maritata o nubile, vedova o monaca, dall'altra secondo il diverso stato, dall'imperatrice e dalla regina giù sino alla serva e alla contadina. Negli ultimi dei venti capitoli, i quali sono introdotti anche qui con figure allegoriche della virtù o qualità di carattere, che vi si conviene ogni volta, e con brevi dialoghi tra essa e la donna da ammaestrare, segue ancora con un certo disordine una serie di regole di vita e di costumi per tutto il sesso femminile; qui l'autore scende pure a far osservazioni sull'ornamento, a dare ricette per conservare ed accrescere la bellezza. Nei passi in prosa suol raccontare novelle morali a conferma delle sue dottrine, storielle semplici senza molto spirito, in parti tali che avea raccolte egli stesso ne' suoi viaggi in Francia. Però questa seconda opera è pure più interessante della prima, perchè ci schiude in misura più

grande uno sguardo ne' costumi, nei concetti e ne' pregiudizii dell'epoca. Era una disciplina severa, pedantesca quella a cui dovevano assoggettarsi le donne e fanciulle oneste delle classi più elevate, e accanto alla bontà e purezza verace ed innocente si pretendeva da loro anche buona parte di ipocrisia e menzogna.

Di tempo in tempo questo trattato è interrotto da viaggi allegorici dell'autore a Madonna e da dialoghi con lei, ne' quali egli si vuol riposare della sua fatica e raccogliere novella ispirazione. *Madonna* è un essere allegorico, una gran regina, venuta dal cielo, la figlia primogenita dell'Altissimo (p. 433), che era nella mente divina prima delle altre creature (p. 222); essa spande luce pel mondo; è la nemica dell'ignoranza, la sorella e duce delle virtù; per lei si vede la verità in terra, e tutto ciò che è apprensibile da noi della mente divina. La *Luce Eterna* dice che appartiene alla sua corte; *Carità*, *Amore* e *Speranza* mostrano la via che porta a Lei; *Intelletto* sta a guardia della sua porta. « Io sono, essa dice (p. 224), di tal natura Che molta gente ne leva dattorno, Ed io intera tuttor mi conservo. I' sono in cielo e in terra per tutto ». Ella dà a bere all'autore da una fontana che giammai inaridisce, in fine, quand'egli le presenta il suo libro, regala in premio una pietra della sua corona, che gli deve schiudere ogni cosa, eccetto quelle che Dio riserba per sè. Chi è dunque questa nobil donna il cui nome l'Autore non dice mai, ma che noi, com'egli crede, riconosceremo dalla sua esposizione? Si credeva abitualmente che fosse la sapienza. Ma il Borgognoni mostrò che questa spiegazione non è possibile; poichè nel dialogo tra *Madonna* ed *Onestà* al principio dell'opera, quest'ultima le dice di sperare che *Sapienza* con molte altre virtù agevolerebbe mediante il suo aiuto il libro desiderato: la *Sapienza* dunque è una terza persona, non *Madonna* stessa a cui parla così *Onestà*. Il Borgognoni ha riconosciuto che la Donna allegorica di Francesco è l'intelligenza universale, la quale, emanazione immediata di Dio, penetra l'universo con la sua forza e rischiara lo spirito umano (1), concetto filosofico, che era passato da' commentatori arabi di Aristotele (Avicenna e Averroe) nella Scolastica, e che forma il soggetto d'un altro poema, sorto

---

(1) *Intelletto* è a guardia della sua porta, cioè l'*Intellectus possibilis* prende in sè questa *Intelligentia* come *Intellectus agens*.

circa lo stesso tempo, e intitolato da esso appunto *La Intelligenzia.*

Questa *Intelligenzia* è un poema di 309 strofe in nona rima, cioè in ottave, a cui è attaccato ancora un nono verso che rima col sesto: una forma questa, la quale per la sua movenza particolare, rientrante in sè, possiede un effetto armonioso, ed è ben appropriato ad esprimere un sentimento lirico, come può mostrare l'esempio della strofa 5:

> E non si può d'amor proprio parlare
> A chi non prova i suoi dolci savori,
> E senza prova non sen pò stimare
> Più che lo cieco nato de' colori.
> E non pote nessuno mai amare,
> Se non li fa di grazia servidori;
> Chè lo primo pensier che nel cor sona
> Non vi saria, s'Amor prima nol dona;
> Prima fa i cor gentil che vi dimori.

Ma a lungo andare questa forma strofica stanca in un poema così lungo e per lo più narrativo. Il poema comincia con una descrizione della primavera, come tante canzoni dei trovatori, e adoperandovi tutt'affatto le medesime immagini ed espressioni; i due primi versi anzi, come mostrò il Nannucci, sono tradotti direttamente dal provenzale. Poi si narra l'innamoramento del poeta, e segue la descrizione della sua Donna; nel descriverne il suo vestire, la fantasia del poeta spiega un lusso orientale, e dalla corona, che essa porta in testa, egli prende occasione di enumerare in 43 strofe sessanta diverse pietre preziose con tutte le loro virtù favolose, come le trovava nei lapidarii del suo tempo. Più oltre viene a parlare del palazzo che abita la Donna, descrive anche questo, camera per camera, per lo più secondo il piano e con i nomi delle località, le quali noi conosciamo da parecchie descrizioni di palazzi medioevali; e poichè egli intende di sciorinarci certe storie, che non hanno che fare col suo argomento, così si serve di un artificio, adoperato più tardi spesso dai poeti, ma qui usato piuttosto goffamente: egli fa che alla volta e alle pareti della gran sala vi sieno quadri e sculture, Amore nel mezzo e intorno ad esso i celebri amanti Paride ed Elena, Achille e Polissena, Enea e Didone, e molti altri. In altra parte poi si vede tutta la storia di Cesare, del cui racconto poco attraente riempie 139 strofe, giustificando

in certo modo l'intromissione di questa seconda opera con l'aggiunta ripetuta che era scolpita o dipinta. Cita Lucano, ma in verità non era questa la sua fonte, ma una traduzione della storia francese di Cesare, poco differente da quella pervenutaci nel manoscritto riccardiano del 1313, e la segue spesso molto servilmente, sino nella parola. Alla stessa guisa della storia di Cesare sono introdotte, sebbene più brevemente, le gesta di Alessandro e la guerra troiana, e in fine due strofe sono pure consacrate alla Tavola Rotonda, anche qui sempre in relazione con opere francesi o con rifacimenti italiani di queste. Dopo questa digressione enorme, che piglia due terzi del poema, l'autore ritorna alla sua Donna, descrive la gioia festosa che regna nella sua magione e come confessò il suo amore dopo esserne stato incoraggiato da Madonna e da Amore, e infine, più generoso di Francesco da Barberino, ci schiude egli stesso i segreti che nasconde la sua allegoria. La sua Donna è, come s'è detto, l'Intelligenza, la quale, stando innanzi al trono di Dio, spande pel mondo il suo influsso vivificante per mezzo degli angeli che muovono i cieli, e prende sua dimora nell'anima umana. Il suo palazzo è l'anima col corpo, la gran sala è il cuore, la camera d'inverno e d'estate sono il fegato e la milza, la cucina è lo stomaco; le sculture e le pitture sono le belle reminiscenze, le quali occupano lo spirito umano; la cappella significa la fede in Dio; i sensi sono la porta principale, le ossa i muri, i nervi le pareti. È un'allegoria che non lascia niente desiderare in goffaggine. L'autore conosceva bene la dottrina di Guido Guinicelli, e più volte ha alluso alla proposizione di *Amore e cor gentile*, così nella strofa citata (e anche in 57, 71, 297); la sua propria idea dell'amore verso l'intelligenza potrebbe essere quasi una esagerazione di quel concetto del poeta bolognese e de' suoi successori fiorentini, il quale faceva della donna amata il simbolo di ciò che v'è di più alto e più sublime, laonde Guido avea paragonato l'effetto della donna sull'amante a quello della divinità sulle intelligenze celesti. Ma le parti episodiche, in prima la descrizione delle molte pietre preziose, poi la narrazione delle storie romanzesche attirano sopra di sè l'attenzione molto più fortemente che non l'idea fondamentale a cui ornamento dovevano servire, e se quelle si togliessero via, poco rimarrebbe del tutto. L'influenza diretta o indiretta di fonti francesi è osservabile anche nella lingua, che mostra alla sua volta parecchie parole e forme francesi.

Il primo, il quale fe' conoscere in parte il poema, Francesco Trucchi, con quell'entusiasmo esagerato che lo scopritore inclina a nutrire verso un monumento da lui recentemente scoperto, avea voluto in esso vedere delle bellezze tutto particolari ed una grande antichità; egli vi trovava un calore e un colorito veramente orientale e credeva che dovesse essere stato composto in Sicilia sotto la dinastia normanna, quando le influenze arabe erano ancora ben vive. A questo giudizio del tutto infondato aderirono poi molti altri, i quali non avevano letto più oltre delle prime venti o trenta strofe. Che il poema appartiene tutt'al più alla seconda metà del secolo XIII lo provano a sufficienza, come osservò il D'Ancona, i rapporti già ricordati con la canzone di Guido Guinicelli, e nel resto si mostra dappertutto l'influenza della letteratura provenzale e francese antica, ovvero di teorie filosofiche allora diffuse. Certamente quest'ultime derivavano da' commentatori arabi di Aristotele, ma questi li si leggeva generalmente nella traduzione latina, e l'autore non aveva nemmeno bisogno di ricorrervi direttamente, perchè que' concetti da lui adoprati aveano trovato accesso nella filosofia cristiana del Medioevo, specialmente anche erano stati resi noti da coloro, i quali li oppugnavano, come Alberto Magno e Tommaso di Aquino; anche presso Francesco da Barberino c'imbattemmo in essi. Di una familiarità eccezionale col sapere arabico o di un rannodamento immediato alla poesia orientale non può parlarsi. L'uno dei due antichi manoscritti, quello della Magliabecchiana, dava alla fine proprio il nome dell'autore; lì stavano le parole ora in parte deperite, ma ancora poco tempo fa lette da testimoni degni di fede: *Questo si chiama la 'ntelligienzia, lo quale fecie Dino Chompag....*, scritte da una mano recenziore, della fine del secolo XIV o del principio del XV. L'*Intelligenzia* sarebbe così l'opera di Dino Compagni, il gonfaloniere del 1293, intorno al quale ferve ora una polemica vivace se a lui veramente appartenga una cronaca fiorentina, la quale ci dovrà occupare ancora in altro luogo. E quell'attribuzione del poema, poichè in fondo non fu fatta nessuna obiezione importante contro di essa, può per lo meno considerarsi come probabile.

Il *Tesoretto* di Brunetto Latini, le due opere di Francesco da Barberino, e in parte l'*Intelligenzia*, sono dei trattati in versi. In questa propensione a riempire la poesia di materia dottrinale, quei poeti fiorentini s'incontrano con l'indirizzo introdotto da Guido Gui-

nicelli nella lirica. In questo indirizzo si assottiglia la relazione amorosa reale e si avvicina all'allegoria, all'espressione simbolica dell'entusiasmo per idee filosofiche e morali, e in Francesco e nel poeta dell'*Intelligenzia* lo zelo per la virtù e la conoscenza si rappresenta sotto l'allegoria di un rapporto amoroso verso Madonna, la quale è la personificazione di un'idea astratta, certamente però con la differenza molto significante che colà l'essere concreto è il primo e l'idea è sottoposta ad esso, qui proprio il contrario. Così si comprende come in Firenze, dove si sviluppò, soprattutto per l'opera di Brunetto Latini, un vivo movimento scientifico e dove la poesia didascalica prese uno slancio tale, anche la lirica filosofica nata in Bologna trovasse un favore particolare e i suoi principali continuatori. Fu Guido Cavalcanti, che, secondo il giudizio di Dante (*Purg.*, XI, 97), gareggiando tolse al vecchio Guido la palma nella poesia lirica di arte.

Egli era l'amico più intrinseco di Dante, ma più vecchio di lui, e già un poeta celebre quando Dante cominciò la sua carriera poetica. Intanto la differenza di età difficilmente sarà stata molto grande tra loro, quando si consideri la loro relazione intima. Certamente, come Giovanni Villani riferisce (VII, 15), Guido nel 1267 si trovava tra' figli de' nobili, i quali, nel ristabilimento dell'accordo tra guelfi e ghibellini, erano destinati a stringere legami di parentela tra le famiglie nemiche; suo padre Cavalcante Cavalcanti, che apparteneva alla parte guelfa, gli dette in moglie Bice, ovvero Beatrice, la figlia di Farinata degli Uberti, già morto dal 1264, il magnanimo capo de' ghibellini cantato da Dante. Si credeva adunque che allora egli avesse dovuto avere l'età matura al matrimonio, di venti anni almeno; ma il Del Lungo dimostrò che le parole del Villani non dànno ragione ad una conclusione come questa, e che si trattava senza dubbio solamente di un accordo di matrimonio conchiuso da parte de' parenti per riguardi politici, mentre Guido era ancora un fanciullo, e la moglie sceltagli allora non la sposò in fatti che dopo una serie di anni.

Nell'anno 1280 Guido Cavalcanti è nominato fra i mallevadori nella pace del Cardinal Latino ai quali, come s'è detto, apparteneva pure Brunetto Latini; il 1284 era membro del Gran Consiglio del comune o del Podestà, e poichè secondo prescrivevano le leggi nessuno poteva arrivarvi prima di aver compiuti i venticinque anni, ne risulta che al più tardi egli nacque il 1259. Quando tra'

guelfi stessi successe la divisione in due fazioni ostili, dei fautori delle famiglie Cerchi e Donati, i Cavalcanti si posero dalla parte dei primi, e Guido prese parte viva alle ostilità di fatto, le quali misero in agitazione la città. Dino Compagni racconta che in un pellegrinaggio a San Giacomo egli venne in pericolo di vita per le insidie di Corso Donati, e per lo meno il fatto del pellegrinaggio ci è confermato da un sonetto del senese Nicola Muscia dei Salimbeni, da cui risulta insieme che Guido non giunse veramente a Campostella, ma fè sosta in Nimes con la scusa di malattia, e vendette i suoi cavalli di viaggio. Da poesie sue proprie (*Era in penser d'amor* e *Una giovane donna di Tolosa*) sappiamo che è dimorato anche in Tolosa e vi si è innamorato di una donna per nome Mandetta. Quando in Firenze le contese tra' Cercheschi e Donateschi prendevano un carattere sempre più grave, la Signoria decise (il 24 giugno del 1300), di allontanare temporaneamente dalla città i capi delle due fazioni ostili; tra gli esiliati si trovava Guido Cavalcanti, e così Dante, che allora sedeva tra' Priori, fu costretto ad approvare una misura tale contro il suo migliore amico. Nel suo luogo d'esilio, Sarzana, ammalò, e la sua ballata: *Perch'io non spero di tornar giammai,* che sembra essere fatta qui, esprime mestamente la persuasione ch'egli non rivedrebbe più Toscana e la donna amata. Appunto per l'aria malsana di quel soggiorno la Signoria richiamò poco dopo in Firenze i Cercheschi confinati; ma per Guido era già troppo tardi; egli morì subito dopo il ritorno, alla fine di agosto del 1300.

Guido Cavalcanti ci è descritto come un pensatore profondo; Giovanni Villani (VIII, 42) lamenta la sua morte immatura con le parole: « di lui fu grande dammaggio, perocchè era come filosofo virtudioso uomo in più cose, se non ch'era troppo tenero e stizzoso ». Dino Compagni diresse a lui un sonetto, in cui biasima la sua maniera di vita aristocraticamente ritirata e bizzarra e lo esorta a prender parte attiva alla vita cittadina: in esso lo caratterizza così:

> Come se' saggio, dico intra la gente,
> Visto, pro' e valente;
> E come sai di varco e di schermaglie;
> E come assai scrittura sai a mente .
> Soffisimosamente;
> E come corri e salti e ti travaglie.

Guido riuniva in sè le qualità cavalleresche della bellicosa nobiltà fiorentina e l'amore per lo studio, e così ce lo presenta anche una novella di Boccaccio (Dec., VI, 9), nella quale narrasi com'egli con una risposta profonda e sarcastica si liberò da una compagnia molesta. « Alcuna volta speculando », dice inoltre là stesso il Boccaccio, « molto astratto dagli uomini diveniva. E per ciò che egli alquanto tenea dell'opinione degli Epicúri, si diceva tra la gente volgare che queste sue speculazioni eran solo in cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse ». Per Epicurei s'intendevano coloro che non credevano all'immortalità dell'anima; ma si domanda se questa era realmente la convinzione filosofica di Guido Cavalcanti. Dante trova nel sesto cerchio dell'*Inferno,* fra' cosiddetti Epicurei il suocero di Guido, Farinata degli Uberti, e suo padre Cavalcante, e questi, quando vede l'amico di suo figlio andare pel regno delle tenebre, spia all'intorno ed erompe quindi lagrimando nelle parole (X, 58):

..... Se per questo cieco
Carcere vai per altezza d'ingegno,
Mio figlio ov'è, e perchè non è teco?

E Dante risponde:

..... Da me stesso non vegno;
Colui che attende là per qui mi mena,
Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno.

A spiegare queste parole misteriose non si è finora riuscito in maniera del tutto soddisfacente. Perchè Guido deve aver sdegnato la guida di Virgilio? Si disse che significava ch'egli preferì la filosofia alla poesia; ma Virgilio anzi simboleggia nella Commedia proprio la filosofia; altri opinarono dover dire ch'egli avea coltivata la poesia profonda e negletta la leggiera; ma Virgilio pel medio evo e per Dante specialmente era il più profondo di tutti i poeti; si volle poi vedervi un'allusione alla predilezione di Guido per la lingua volgare posponendole il latino; ma come poteva questo privarlo della guida di Virgilio, se anzi Dante stesso scrisse in italiano, raccontava perfino in italiano il viaggio, in cui Virgilio lo accompagnava? Francesco d'Ovidio tentò una spiegazione nuova appoggiandosi all'antica notizia dell'epicureismo di Guido. Il Virgilio di Dante, egli disse, significa la ragione e la filosofia, ma non la ragione pura e semplice, ma in quanto essa è illuminata

e diretta dalla grazia divina; Virgilio è mandato da Beatrice, il simbolo della fede, e ubbidisce a' suoi cenni. Se ora Guido non credeva all'immortalità dell'anima, certamente Virgilio non poteva farsi suo duce, e non poteva pure fare il viaggio per un mondo, la cui esistenza egli negava. Intanto, come il D'Ovidio stesso concedette più tardi, è rischioso il fondare la spiegazione di un passo difficile, che pur potrebbe significare tutt'altra cosa, sopra una notizia, la quale ci ha data un novellista posteriore di 50 anni, e oltracciò non con piena sicurezza. Il Cicciaporci era già d'avviso che tutto il rimprovero di epicureismo fu forse trasferito a Guido soltanto da suo padre Cavalcante. Che Guido era dato alla speculazione sottile risulta abbastanza chiaro da ciò che ci vien riferito; ma noi non sappiamo quali sieno state le sue idee metafisiche. Tutt'al più si potrebbe da una delle sue poesie desumere una certa libertà di pensiero in cose religiose. Nell'anno 1292 una immagine della Madre di Dio dipinta sopra un pilastro della Loggia di Orto San Michele cominciò ad operare grandi miracoli, risanare infermi, liberare dal demonio spiritati, sicchè vi accorreva la gente da ogni dove; ma i Francescani e i Domenicani non prestavano fede alla cosa, per invidia, come diceva il volgo, perchè quei miracoli non uscivano da loro. Allora Guido Cavalcanti mandò a Guido Orlandi uno di quei sonetti favoriti di corrispondenza (*Una figura della donna mia),* nel quale egli parlava con tono di scherno di quei fatti, sicchè Guido Orlandi credette necessario nella sua risposta esortarlo alla penitenza e al rispetto dei santi uomini. Ma da questo scherno d'immagini miracolose e di monaci gelosi, come se lo permetteva delle volte sin la gente pia, ci è pure un bel tratto sino all'incredulità e all'ateismo.

Fra le poesie di Guido quella a cui egli dovette soprattutto la sua fama di poeta e di filosofo fu la canzone: *Donna mi prega; perch'io voglio dire;* in quell'epoca fu considerata come un'opera meravigliosa, come la massima perfezione della poesia; perchè essa era la scienza stessa portata in versi con tutte le sue sottigliezze; il dotto dialettico mostrò qui l'arte sua. Come dice il principio, la poesia fu composta a preghiera d'una donna, che gli aveva domandato che fosse l'amore, domanda che Guido Orlandi vestì in un sonetto: *Onde si muove e donde nasce Amore?* L'essere di Amore, come sappiamo, fu un antico problema e prediletto dei provenzali e siciliani, che Guido Guinicelli aveva cercato poi di

risolvere in maniera originale, illustrando le sue idee con immagini e similitudini piene di espressione. Si condusse altrimenti Guido Cavalcanti, che si muove tutto in fredde proposizioni e dimostrazioni, e quella donna che gli avea fatta la domanda dev'essere stata molto erudita se fu soddisfatta della risposta sua. La canzone non è stata commentata meno di otto volte nel corso del tempo, fra gli altri da una personalità così grave come Egidio Romano, e dal celebre medico Dino del Garbo, e da entrambi in lingua latina. Malgrado l'ampiezza di queste spiegazioni, nondimeno il senso rimase in molti luoghi oscuro, anzi talvolta lo divenne ancor più; una ragione principale può essere certamente la tradizione difettosa del testo, chè già i primi commentatori avevano innanzi ad essi lezioni incerte, come fu il caso poi anche per la Commedia di Dante. La prima strofa può rendersi così a un dipresso per maggior chiarezza: « Una donna mi prega, per cui io voglio dire d'un accidente che sovente è crudele, ed è sì altiero, il quale è chiamato Amore: così chi lo nega possa udirne il vero. E per la presente esposizione io domando un lettore esperto; chè senza procedimento scientifico (*senza natural dimostramento,* cioè *senza il dimostramento della filosofia naturale*) non ho intenzione di provare: dove Amore dimora, e ciò che lo fa nascere, e la sua proprietà, e ciò che è la sua potenza, il suo essere, e ognuna delle sue manifestazioni, il piacere che lo fa chiamare Amore, e se si può veder corporalmente ». Questi otto punti ne' quali Guido divide il suo tema, e de' quali il secondo, settimo, ed ottavo avevano occupati già spesso, ma in modo differente i lirici più antichi, sono trattati in guisa affatto metodica nelle quattro strofe seguenti, due in ciascuna. Vi si trova l'apparato della filosofia scolastica, le divisioni, le distinzioni della logica, le definizioni, i sillogismi, la terminologia della scuola; immagine e sentimento, i fondamenti di ogni poesia, com'esistevano nella canzone del Guinicelli, qui sono morti affatto. Si aggiunge pure l'artificio ricercato della forma con le sue numerose e difficili rime intermedie. L'autore stesso fu molto soddisfatto dell'opera sua; dice nel congedo:

> Tu puoi sicuramente gir, canzone,
> Ove ti piace, ch'io t'ho sì adornata,
> Ch'assai laudata — sarà tua ragione
> Dalle persone — ch'anno intendimento:
> Di star con l'altre tu non hai talento.

Da ciò conosciamo il concetto artistico del pubblico colto di allora; qui abbiamo la poesia tutta al servizio della scienza, sopraccarica di erudizione, reputata degna di lunghi commentari e bisognevole di essi, per esser in qualche guisa intelligibile, cosicchè la canzone di Guido intorno all'amore appare come una precorritrice del *Convivio* di Dante e in certo rispetto anche della Commedia.

Ma per fortuna l'esagerazione della maniera erudita in nessun altro componimento fu portata tanto avanti come in questo, nè in Guido stesso, nè negli altri poeti della nuova scuola fiorentina, a capo di cui stava Guido Cavalcanti, e dalla quale uscì Dante Alighieri. Oltre a questi due sono specialmente da nominare come seguaci di essa Lapo Gianni, amico di Guido e di Dante, Lapo o Lupo degli Uberti, il figlio del nobile Farinata, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi e Loffo o Noffo Bonaguidi. Per opera di questi poeti la cerchia d'idee, che aveva introdotte per il primo nella poesia Guido Guinicelli, trovò il suo compimento tipico, si mutò in un vero sistema. L'amore de' provenzali era già l'apoteosi della donna, questa la signora e dispensatrice d'ogni perfezione; ma ciò che essa dava era la perfezione del cavaliere e cortigiano, fama, onore, gentilezza e cortesia. Qui invece è la perfezione del filosofo, la virtù e la conoscenza. La donna è cosa venuta dal cielo, è un angelo, un'immagine del trascendente sulla terra; ciò che ella inspira è l'amore platonico. Così Lapo Gianni diceva al principio d'una ballata alla sua donna:

> Angelica figura nuovamente
> Dal ciel venuta a spander tua salute,
> Tutta la sua virtute
> Ha in te locata l'alto Dio d'amore.

E così la donna amata appare come qualche cosa di estramondano, alla cui apprensione non giunge appieno lo spirito umano, nel più bel sonetto di Guido Cavalcante: *Chi è questa che vien ch'ogn'uom la mira.* Ognuno la guarda quand'ella appare; l'aria trema del suo splendore, e mena seco l'amore, sicchè niuno può parlare e ciascuno sospira. — Qui si sente la verità e sincerità dell'affetto che ha dato origine alle espressioni superlative della lode, e partecipa ad esse il suo calore. Ma anche nella scuola fiorentina le idee e i sentimenti irrigidirono di nuovo in formule convenzionali. Vi abbiamo nuovamente Amore personificato, il signore di tutti

gli amanti, di tutti coloro che hanno un cuore nobile, per cui ritorna alle volte la proposizione di *Amore e cor gentile*. Amore è ora un signore crudele, ora mite, il quale va dalla donna per supplicarla di misericordia per l'amante, e con lui si tengono dei lunghi dialoghi; altrove noi troviamo lunghe apostrofi alla canzone, o alla ballata, o dialoghi tra le facoltà dell'anima personificate; parla il cuore, parla l'anima, parla un pensiero; operano e parlano gli *spiritelli d'amore*. I processi psichici ricevono parvenza esteriore e sono rappresentati appunto con quelle personificazioni, soprattutto l'avvenimento più importante, l'innamoramento, il sorgere di quel sentimento, che diventa la fonte del dolore e della perfezione, tema prediletto di questa scuola. Uno spiritello d'amore, così è descritto il procedimento nella ballata surriferita, e molto caratteristica, di Lapo Gianni, uscendo dal cuore della donna attraverso gli occhi, entra per gli occhi del poeta e fa fuggire il cuore e l'anima, che ne temono la morte:

> Poi quando l'alma fu rinvigorita,
> Chiamava il cor gridando: or se' tu morto,
> Ch'io non ti sento nel tuo loco stare?
> Rispondea 'l cor, ch'avea poco di vita,
> Sol, pellegrino, e senza alcun conforto,
> Quasi scemando non potea parlare,
> E disse: oh alma, aiutami a levare.

È un nuovo convenzionalismo, un nuovo repertorio di pensieri ed espressioni, meno sdolcinato e insulso di quello de' Siciliani, ma tanto più astratto. Ma pure rimane sempre in questa nuova scuola fiorentina un resto più considerevole di sentimento individuale, e ciò che poi la distingue, è la forza e la maturità crescente della forma; la lingua è già uno strumento pieghevole, il quale basta ai soggetti più difficili. Così essa si mostra, oltre che in Guido, specialmente nelle canzoni di Dino Frescobaldi.

Inoltre con lo studio della profondità del pensiero qui s'incontrò quella tendenza speciale ai Toscani verso una maniera più naturale, popolare, e animò non di rado la poesia d'un alito più fresco. Lo stesso Guido Cavalcanti si è provato con due ballate nel genere francese antico e provenzale della pastorella, e gli è riuscito molto bene il conservare il carattere della poesia campagnuola nella sua semplicità ed ingenuità. In una delle due poesie *(Era in pensier d'amor)* egli, immerso ne' pensieri della sua Mandetta

di Tolosa, incontra due villanelle giovani e belle, che lo mirano e vedono quanto è innamorato, e gli domandano motteggiandolo s'egli può ricordarsi degli occhi che l'hanno ferito così. Nell'altra (*In un boschetto trovai pastorella*) egli trova una pastora solitaria nel bosco e la prega di amore, come solevano fare i cavalieri della poesia pastorale francese e provenzale; ma la figura della fanciulla e il suo dialogo con lui viene ad avere, con tutta la naturalezza, un certo colorito ideale e quindi un fascino particolare. Il genere straniero della pastorella è trattato abilmente e con originalità, cosicchè non si sente tanto l'imitazione quanto la natura stessa, che appare raffinata dalla delicatezza e dalla grazia dell'arte.

E come di Guido Guinicelli, così vi sono anche alcune poesie di Guido Cavalcanti, nelle quali egli dalle sue astrazioni si volge dileggiando alle cose del mondo circostante. Questo poteva già osservarsi nel sonetto a Guido Orlandi sull'immagine miracolosa di Orsanmichele. È più frizzante nel sonetto: *Guata, Manetto, quella scrignotuzza,* dove descrive una gobbetta azzimata e la gran risata che eccita quando si pavoneggia accanto ad una bella donna. Qui noi abbiamo il passaggio alla poesia umoristica, come principiò a germogliare nelle città della Toscana, accanto alla lirica filosofica e in vivo contrasto con questa. Nei liberi comuni, con la ricchezza che aveano prodotta l'industria e il commercio, si spiegò una gaia vita materiale. Quest'epoca di entusiasmo religioso è stata anche un'epoca d'un allegro amor della vita; non tutti si disciplinavano, si amavano le feste splendide, e come i disciplinati pieni di zelo ascetico si univano in confraternite per i loro scopi religiosi, così si formavano d'altra parte società di giovani per godere insieme le gioie dell'esistenza. Già il grammatico Buoncompagno narra (verso il 1215) nel suo *Cedrus* di tali società, di cui, come dice, in nessun luogo erano tante come in Toscana. « Si formano in molte contrade d'Italia certe società di giovani, le quali si pongono nomi come la società de' falchi, dei leoni, della Tavola Rotonda e altri. E benchè questo costume si estenda su tutte le regioni d'Italia, pure domina in modo tutto speciale nella Toscana, perchè qui a mala pena in una città si possono trovare de' giovani che non sieno legati per giuramento ad una società ». Giovanni Villani nella sua *Cronica* (VII, 89) ci descrive l'anno 1283 come quello in cui Firenze si trovò nelle condizioni più felici. In quel tempo si formò nel giugno, alla festa di S. Giovanni, per

iniziativa della famiglia de' Rossi, una compagnia di più di mille persone, tutti in abiti bianchi, sotto un duce che si appellava « signore dell'Amore ». « Per la qual brigata non s'intendea se non in giuochi e in sollazzi e in balli di donne e di cavalieri e d'altri popolani, andando per la terra con trombe e diversi stormenti in gioia ed allegrezza, e stando in conviti insieme, in desinari e in cene ». Questa *corte,* come chiama le feste il Villani, durò quasi due mesi, e da altre parti accorsero uomini di corte e giullari. Allora c'erano da trecento cavalieri in Firenze, « e molte brigate di cavalieri e di donzelli, che sera e mattina metteano tavola con molti uomini di corte donando per le pasque molte robe vaie », e quando uno straniero ragguardevole passava per Firenze, gareggiavano ad invitarlo e lo accompagnavano a cavallo dentro e fuori la città. Altrove (VII, 132) descrive il Villani le maggiolate con le loro processioni di giovanetti, donne e fanciulle bellamente vestiti e inghirlandati, i loro balli pubblici, giochi e conviti.

Un sì gaio piacere della vita, la gioia delle feste e de' sollazzi trova la sua espressione ne' versi di Folgore da San Gemignano. Egli canta in corone di sonetti i divertimenti de' diversi mesi e que' dei diversi giorni della settimana, i primi a sollazzo di una allegra brigata in Siena, i secondi per un amico in Firenze, Carlo di Messer Guerra Cavicciuoli; e un Cene dalla Chitarra di Arezzo, indispettito delle millanterie di Folgore, compose parodie burlesche alle poesie giocose di esso. Nella compagnia a cui è diretta la prima corona di sonetti di Folgore, e della quale egli celebra capo un Niccolò, si è voluto riconoscere la celebre *brigata godereccia* o *spendereccia,* di cui Dante flagellò gli stolti scialacqui nell'*Inferno* (XXIX, 130). Secondo i commentatori, essa consisteva di dodici giovani, i quali dalla loro sostanza posero insieme la somma, colossale per quel tempo, di 216,000 fiorini, comprarono un magnifico palazzo in Siena e con le loro crapule in dieci mesi consumarono il danaro. Il Niccolò di Folgore sarebbe allora appunto quello che Dante ricorda come inventore del piatto della *costuma ricca del garofano,* e che secondo parecchi commentatori era della famiglia dei Salimbeni, secondo altri dei Bonsignori. Benvenuto da Imola narra che furono scritte sulla brigata spendereccia due canzoni, *quarum altera continet delicias eorum et delectationes eorum, altera vero calamitates et miserias, quas habituri erant,* e il D'Ancona non dubitò che queste canzoni fossero proprio quelle corone di so-

netti pervenuteci di Folgore e di Cene, e de' quali il primo avrebbe cantata l'epoca dello splendore e del godimento, il secondo avrebbe predetto la miseria degl'impoveriti. Intanto contro questa opinione Giulio Navone ha prodotte delle obiezioni molto considerevoli. L'ultimo sonetto della Corona de' Mesi di Folgore dà, nella lezione corretta, invece del semplice Niccolò, il nome Niccolò di Nisi, e Navone trovò ricordato un Nicolaus Bindini Nigii, della casa dei Tolomei, verso il 1337; oltracciò un Nicolaus Bandini da Siena il 1309 fungeva da commissario nella conclusione della pace tra Volterra e S. Gemignano; ma appunto nella guerra sedata qui avea combattuto come condottiere dalla parte dei Sangemignanesi Carlo Cavicciuoli da Firenze. Se ora il Nicolaus Bandini sia la stessa persona con Nicolaus Bindini Nigii, e se egli sia colui al quale Folgore dedicò i suoi sonetti, certamente non è sicuro; ma pure ciò diventa assai verosimile per la combinazione che questo uomo, proprio nel medesimo tempo, operava nell' interesse della patria del poeta con quell'altro a cui è sicuramente diretta la seconda corona, e lì adunque poteva conoscerlo e stringere amicizia con lui. Si è perciò anche disposti a porre i sonetti dopo il 1309, specialmente perchè, come vedremo, Folgore poetava ancora verso il 1315. Di tali società, le quali miravano ad allietarsi la vita, se anche non con le esagerazioni della brigata spendereccia, vi sono state molte altre. Inoltre la corona di Folgore non contiene allusioni chiare ad una società di scialacquoni; vi si trovano semplicemente tutte le belle cose, tutte quelle idee di felicità e di agiatezza perenne, come uno le augura a sè e a' suoi buoni amici, quando una volta si son lasciate le briglie alla fantasia, e realmente solo come auguri; come si sia fatto in realtà, non se ne dice nulla; il buon Folgore enumera ciò che egli vorrebbe regalare e procurare ai suoi cari amici, se potesse; se infatti si fosse trattato di una vita così scapestrata, non occorreva far degli auguri, ma poteva semplicemente descrivere. Ma infine vivere allegramente, sollazzarsi de' piaceri che offrono le diverse stagioni, ora la caccia, la pesca, la giostra, ora l'amore, il ballo, il gioco, ora passeggiate per giardini verdeggianti, presso chiare sorgenti, ora anche mangiare bene e bere meglio, è pur diverso dalle gozzoviglie di quei giovani, i quali in dieci mesi dissiparono centinaia di migliaia. Quanto a Cene dalla Chitarra, la sua parodia si volge meno contro la brigata che contro il suo cantore; egli dileggia i suoi regali

in parole, da millantatore, e dà o augura alla compagnia sempre il contrario, quindi non solo fame e freddo, come si può in certa guisa profetizzare al dissipatore, ma anche molte altre cose che non hanno che fare coll'impoverimento prevedibile, siccome una vecchia per compagnia, un pretaccio per soprintendente, sanguisughe e ranocchi come preda della pesca, tafani e asini saltellanti invece delle belle fanciulle, gufi e barbagianni invece de' falconi e degli sparvieri.

La poesia di Folgore, scherzosamente spensierata in queste corone di sonetti, talvolta ha preso anche una piega più seria; egli è pure autore di tre sonetti politici di grande vigoria e ardimento satirico, riferentisi alla battaglia di Montecatini del 1315, nella quale i guelfi fiorentini e re Roberto di Napoli furono battuti dai ghibellini comandati da Uguccione della Faggiola. L'odio di parte che devastava i comuni toscani, che faceva versare tanto sangue, menava in esilio e in miseria tante famiglie nobili, trova la sua eco in queste poesie fiere e appassionate. Folgore è guelfo, e mentre ingiuria i nemici vittoriosi, flagella la dappocaggine della sua parte, che procurò a quelli la prevalenza:

> Guelfi per fare scudo delle reni
> Avete fatti i conigli leoni,
> E per ferir sì forte di speroni
> Tenendo volti verso casa i freni.

Egli disdice il servigio a Dio stesso, perchè ha abbassati i guelfi:

> Eo non ti lodo, Dio, e non ti adoro,
> E non ti prego e non ti rengrazio,
> E non ti servo ch'io ne son più sazio,
> Che l'aneme di star en purgatoro .....

Con abilità ancor maggiore di Folgore e di Cene la poesia umoristica fu maneggiata da Cecco Angiolieri da Siena, un poeta di non ordinario talento ed originalità, che cercò la sua materia a preferenza nelle relazioni basse della vita quotidiana. Cecco è nominato più volte nel 1281 nei registri pubblici della sua città come condannato a una multa in denari per essersi sottratto al servizio militare. Suo padre Messer Angiolieri sostenne cariche del comune, e più tardi entrò nell'ordine de' frati Gaudenti; malgrado la sua agiatezza, egli teneva suo figlio corto a quattrini, sicchè

mancavano a questo i mezzi per la vita piacevole a cui era per natura inclinato. Gli avevano data in moglie una donna brutta, che letigava continuamente con lui, ed egli cercò un compenso nell'amore della sua Becchina, la figlia di un calzolaio, ch'egli ha celebrata nelle sue poesie alla sua maniera. Uno di questi sonetti a Becchina *(I' ho tutte le cose ch'io non voglio)* ci dà la data precisa del 20 giugno 1291. Odiava la casa e la famiglia, amava stare in taverna in allegra compagnia a bere e a giocare; tre cose sono che gli piacciono, egli dice:

> Cioè la donna, la taverna e 'l dado,

e queste tre cose insieme alla stizza contro coloro che l'impediscono di goderne, formano l'ispirazione della sua poesia. Ciò che egli pensa e sente dice con una disinvoltura senza pari, e i sonetti sul padre suo sono forse le espressioni più forti di empietà filiale, che la letteratura possiede. Egli lamenta che l'avaro vecchio ha una salute così buona e non vuol lasciargli la bramata eredità:

> Chè ho un padre vecchissimo e ricco,
> Ch'aspetto ched e' muoia a mano a mano,
> Ed e' morrà quando 'l mar sarà sicco.
> Sì l'ha Dio fatto, per mio strazio, sano.

Quando finalmente egli muore, diviene sfrenata la sua gioia:

> Non si disperin quelli dell'Inferno
> Po' che n'è uscito un che v'era chiavato,
> Che ci credea stare in sempiterno,
> Il quale è Cecco, ch'è così chiamato.
> Ma in tal guisa è rivolto il quaderno
> Che sempre viverò glorificato,
> Po' che Messer Angiolieri è scoiato,
> Che m'affrigiea di state e di verno.

L'amore di Cecco è puramente sensuale, molto distante dal platonismo della lirica bolognese-fiorentina; più tardi la sua Becchina prese marito, e la relazione prese un aspetto come quello della donna verso il suo amante in una delle canzoni di Compagnetto da Prato. Ma questa passione nella sua bassezza ha pur sempre il vantaggio della verità e della naturalezza; qui, come in tutto ciò che Cecco ha scritto, noi abbiamo l'espressione diretta dell'uomo interiore, e qualche volta sentiamo suoni vivaci, ingenui, che arieggiano il canto popolare, come:

Io ho in tal donna lo mio core assiso,
Che chi dicesse: ti fo imperadore
E sta che non la veggi pur due ore,
Sì li direi: Va, che tu sii ucciso. —

Di una vivacità particolare sono anche i molti sonetti in forma di dialogo, dove le parole agili volano da una parte all'altra fra il poeta e la donna e ci rappresentano al vivo il tenore vero di questi colloquii con le loro tenerezze e le loro contese. Ma soprattutto s'è citata sempre una poesia di Cecco, e a ragione, perchè caratterizza nel modo migliore le sue particolarità poetiche, e per sè stessa è una delle creazioni più perfette che mai ha prodotte la poesia umoristica. La forma del sonetto, la quale si adatta di preferenza per effetti epigrammatici, qui è trattata maestrevolmente: cominciando coll'espressioni dello sdegno più cupo, col desiderio di annientare l'umanità e rovinare il mondo, la poesia finisce con uno scherzo leggiero, che dal gioco dei contrasti salta fuori inaspettato ed efficacissimo:

S'io fossi fuoco, arderei lo mondo,
S'io fossi vento, io 'l tempesterei,
S'io fossi acqua, io l'allagherei,
S'io fossi Iddio, lo mandere' 'n profondo.
S'io fossi Papa, allor sare' giocondo;
Chè tutti i Cristian tribolerei:
S'io fossi Imperador, sai che farei?
A tutti mozzerei lo capo a tondo.
S'io fossi Morte, io n'andrei da mio padre,
S'io fossi vita, non stare' con lui,
E similmente farei a mia madre.
S'io fossi Cecco com'io sono e fui,
Torrei per me le giovane leggiadre,
Le brutt' e vecchie lascerei altrui.

Cecco è stato per un certo tempo in relazione con Dante, e a lui son diretti tre de' suoi sonetti. Si vede da questi che Dante, ben riconoscendo il talento poetico di Cecco, aveva tentato, ma indarno, di distoglierlo dal suo modo di fare e volgerlo a soggetti più degni. In seguito deve avergli rimproverato il suo parassitismo; Cecco si tratteneva in quel tempo, come vi si dice, in Roma presso il cardinale senese Ricciardo Petroni; ma Dante stesso era già in esilio e costretto dal bisogno ad accettare i soccorsi di altri; perciò l'irato Cecco rigettò su di lui con amaro dileggio il rimprovero

fattogli in un sonetto, che certo avrà posto fine per sempre alla amicizia loro. Questa poesia cade adunque già nel principio del secolo XIV. Cecco Angiolieri dev'esser morto verso il 1312, poichè in quest'anno, come trovò il D'Ancona, i suoi figliuoli rinunziarono all'eredità paterna aggravata di debiti.

Nel poeta fiorentino Rustico di Filippo, amico di Brunetto Latini, si trova una riunione curiosa delle diverse maniere di quell'epoca; in parecchi de' suoi sonetti egli sta ancora interamente nello stadio della scuola siciliana, così nel dialogo sdolcinato con la donna: *Poichè vi piace ch'io mostri allegranza,* o nella supplicazione amorosa: *Mercè, Madonna, non mi abbandonate*; ma è di lui anche un sonetto: *Io aggio inteso che senza lo core,* che fece stupire i critici per la sua leggiadria spiritosa; e un altro: *Tutto lo giorno intorno vo fuggendo,* mostra già non solo lo spirito e la finezza, ma anche i difetti della poesia petrarchesca con le sue antitesi di ghiaccio e fuoco. Finalmente Rustico ha scritto pure una serie considerevole di poesie umoristiche; sono stampati diciotto sonetti di questo genere, satire politiche, scherno personale, scherzi su piccole faccende ed accidenti domestici, la rappresentazione immediata della vita cotidiana, franca, naturale, con vigorosa espressione, sfortunatamente spesso troppo oscura per le allusioni a cose efimere.

E con questi poeti dell'indirizzo realistico della fine del secolo XIII e del principio del XIV, siamo giunti alla fine del primo periodo della letteratura italiana. Guardando indietro, vediamo una varietà di fenomeni, i quali non potevano ancora produrre una grande creazione letteraria di valore assoluto, ma che formano in ogni ramo i punti di partenza per svolgimenti importanti nell'avvenire, i principii di ciò che i secoli posteriori hanno di mano in mano compito, e così il primo periodo contiene la spiegazione più significativa delle creazioni dei periodi successivi, perchè uno svolgimento letterario s'intende proprio solamente quando si ricerca nelle sue origini. Perciò oggidì a ragione si rivolge uno studio così diligente a queste epoche primitive, per lo innanzi neglette, delle letterature, nelle quali epoche tutto, anche la minima cosa è interessante, come traccia della vita intellettuale che si spiega con ricchezza sempre maggiore. Noi vedemmo la lirica prima presso i Siciliani, in massima dipendenza dai modelli stranieri, che avevano data la spinta alla sua nascita, poi ne' poeti

della transizione, nei bolognesi e nei fiorentini, emanciparsi sempre più, e lo stesso convenzionalismo acquistare un carattere proprio e indipendente di fronte alle influenze della letteratura straniera, un progresso graduale, che produsse finalmente, come frutti maturi, la lirica di Dante e del Petrarca. La poesia narrativa, in quanto trattava soggetti cavallereschi, restò inceppata nell'imitazione degli stranieri, e anzi nella lingua di costoro; la materia dell'epopea non esisteva; intanto il mondo svariato e splendido delle leggende cavalleresche era amato dal popolo, attraeva la curiosità della moltitudine; per lunga pezza quella visse soltanto nelle sfere basse della letteratura, nella poesia dei cantambanchi; ma pure essa era destinata, dopo quasi dugento anni, ad acquistare, fecondata dalla immistione dell'elemento comico, nuova vita artistica e a prendere corpo ne' grandi poemi romanzeschi del Pulci, del Boiardo e dell'Ariosto. La novella appare nel *Novellino* nuda, arida e poco interessante; ma questo libro nondimeno è il precursore del *Decamerone,* allo stesso modo che Folgore, Cene, Cecco e Rustico sono i precursori di un Sacchetti e di un Pucci nel secolo XIV, di un Burchiello nel XV, di un Berni nel XVI, anzi qui senza essere propriamente superati da questi. Ma la poesia veramente popolare di questo primo periodo era la religiosa, quale essa appare come narrazione ed insegnamento presso i lombardi e i veneti, come lirica e dramma primitivo nell'Italia centrale: essa stava in armonia con lo spirito dell'epoca, nell'unione più stretta col suo pensiero e col suo sentimento, che trovò la sua più grandiosa espressione nel giubileo dell'anno 1300 ordinato da papa Bonifazio. Questa poesia religiosa era rimasta sinora nelle mani del popolo: i germi della poesia dormivano in essa celati; ma essa prima e sopra tutte aveva il diritto e la capacità a trovare il suo sviluppo. Questo avvenne per opera di Dante Alighieri, e lo svolgimento letterario d'Italia raggiunse il suo apice, quando nel suo gran poema si sposarono l'arte adulta della scuola e l'argomento più favorito della tradizione popolare.

X.

Dante.

Dante Alighieri non discendeva da una delle grandi famiglie fiorentine, ma pure da una sul cui passato guardava egli stesso con un certo orgoglio. Ad uno dei suoi antenati egli ha posto un monumento nella sua *Commedia,* a Cacciaguida, la cui anima egli incontra nel canto XV del *Paradiso* nel pianeta Marte. Era andato con l'esercito crociato di Corrado III in Terra Santa il 1147, era stato creato cavaliere dall'imperatore ed era morto colà. Sua moglie, ei dice, gli venne dalla valle del Po; essa era un'Alighieri o Aldighieri, probabilmente da Ferrara; dal casato di lei egli chiamò suo figlio Alaghiero, e questo nome Alaghieri, poscia Alighieri, passò poi alla famiglia. Figlio di quell'Alaghiero fu un Bellincione, e figlio di questo un secondo Alaghiero, il quale è stato il padre di Dante. Sua madre Bella, di casato ignoto, fu, come sembra, la prima delle due mogli di Alaghiero, perchè negli atti ufficiali Dante è sempre nominato prima di suo fratello Francesco, figlio di Lapa Cialuffi, l'altra moglie di Alaghiero, e quindi era maggiore di età; egli deve perciò aver perduta la madre molto presto. I maggiori di Dante appartenevano alla fazione guelfa, e con questa dovettero lasciare due volte la città nel corso del secolo XIII, il 1249 quando il figlio dell'imperatore Federico II, Federico d'Antiochia, venne in aiuto de' Ghibellini, e il 1260 dopo la battaglia di Montaperti. La seconda volta i Guelfi non ritornarono in Firenze che sul principio del 1267. Ma sia che Alaghiero, il padre di Dante, forse come ancor troppo giovine e quindi innocuo, non sia stato compreso nel bando, sia che Donna Bella sola abbia fatto ritorno prima, è accertato, per gli accenni del poeta stesso e per le testimonianze de' più antichi biografi, che Dante nacque in Firenze il 1265 e fu battezzato in S. Giovanni. Dell'educazione de' suoi anni giovanili ci manca ogni notizia. Cominciando dal Boccaccio si disse Brunetto Latini maestro di Dante, e questa opinione ha avuto origine dai bei versi pieni di affettò e di gratitudine, co' quali egli ha ricordato Brunetto nella *Com-*

media (*Inf.* XV, 82). Certamente essi non lasciano alcun dubbio che l'autore del *Trésor* abbia esercitata un'influenza considerevole sullo sviluppo intellettuale di Dante; sarà stato per lui un amico paterno, che fu largo al giovine di consiglio e di ammaestramento, che l'indirizzò per la buona via e l'incoraggiò negli studi, ma non un maestro nel senso usuale. Non si può supporre che un uomo come Brunetto Latini, il quale aveva allora una parte nella politica, che era il segretario della Repubblica, tenesse pubblica scuola in Firenze, o impartisse regolarmente un insegnamento privato. Del resto noi non sappiamo neanche quando ebbero luogo questi rapporti di Dante con lui, ed è possibile che egli appartenesse ai *Filosofanti,* le cui dispute il poeta frequentò dopo il 1291 (*Convivio,* II, 13).

Verso la fine del nono decennio Dante s'è trovato in alcune imprese guerresche della sua patria. Il 1288 pare che abbia preso parte alle scorrerie de' fiorentini nel territorio della ghibellina Arezzo e nella vittoriosa battaglia contro gli aretini presso Campaldino (l'11 giugno del 1289) combattè a cavallo nella prima schiera de' fiorentini, secondo ciò che dice Leonardo Aretino, che si richiamò in ciò ad una lettera di Dante, ora perduta; nello stesso anno egli fu anche presente quando fu preso il castello di Caprona a' pisani, come risulta da un luogo della *Commedia* (*Inf.*, XXI, 95).

Il grande avvenimento della giovinezza di Dante è il suo amore: la figura, che domina tutto, la quale occupa di sè la sua vita intera, è Beatrice. La vide la prima volta quand'erano fanciulli tutt'e due, egli di nove, ella di otto anni. Gli « apparve vestita di nobilissimo colore, umile ed onesto sanguigno, cinta ed ornata alla guisa che alla sua giovanissima etade si convenia ». E il suo spirito vitale comincia a tremar fortemente, chè egli ha trovato chi deve signoreggiare su di lui. Da quel momento egli si sente spinto a cercare il luogo ove può vedere *quest'angiola giovanissima.* Un giorno, dopo scorsi altri nove anni dal primo incontro, ella gli appare di nuovo, vestita di colore bianchissimo in mezzo di due altre donne, e « passando per una via, volse gli occhi... e per la sua ineffabile cortesia..... lo salutò virtuosamente tanto, ch' e' gli parve allora vedere tutti i termini della beatitudine ». Era la prima volta che la sua voce giungeva all'orecchio suo, e lo riempie di tale dolcezza, ch'egli come inebriato si parte dalle genti e si ri-

fugia nella solitudine della sua camera. Si addormenta ed ha un sogno; destato lo mette in versi, e così nacque il primo sonetto di Dante:

> A ciascun'alma presa e gentil core,
> Nel cui cospetto viene il dir presente,
> A ciò che mi riscrivan suo parvente,
> Salute in lor signor, cioè Amore.
> Già eran quasi ch'atterzate l'ore
> Del tempo ch'ogni stella n'è lucente,
> Quando m'apparve Amor subitamente,
> Cui essenza membrar mi dà orrore.
> Allegro mi sembrava Amor, tenendo
> Mio core in mano, e nelle braccia avea
> Madonna involta in un drappo, dormendo.
> Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
> Lei paventosa umilmente pascea;
> Appresso gir ne lo vedea piangendo.

La poesia si volge agli amanti, cioè ai poeti, chiedendo una spiegazione del sogno. In questi versi scritti da Dante a 18 anni, abbiamo un'allegoria in forma della visione, un processo psicologico rappresentato simbolicamente, cioè Amore che ciba del cuore del poeta la donna amata; immagini le quali ci appaiono grottesche, ma che sono piene di significazione, ricche di idee. In tutto questo noi ritroviamo la maniera di poetare della nuova scuola fiorentina, e quindi si comprende che un Dante da Maiano, il rappresentante dell'antica maniera provenzalesca, accolse male il sonetto e rispose in maniera indecente e schernevole, mentre Guido Cavalcanti si congratulò di cuore col nuovo poeta, e da quell'ora rimase l'amico più diletto di Dante.

Del suo amore ci ha parlato Dante stesso in un libretto intitolato: *La Vita Nuova,* una narrazione in prosa, intessuta con le poesie, le quali debbono la loro origine a' sentimenti di cui lì si ragiona, e trovano la loro spiegazione in quel racconto. La *Vita Nuova* è appunto quella che è cominciata pel poeta col primo raggio dell'amore. Quest'amore di Dante è etereo, puro, e si eleva alto al disopra della sensualità. La donna amata è l'ideale fatto vivo, qualche cosa di divino, sceso dal cielo per comunicare al mondo un raggio delle bellezze di paradiso. Ella gli appare vestita in « colore nobilissimo », gli appare vestita in « colore bianchissimo », è davvero un'apparizione, qualche cosa di superiore che

è disceso sino a lui. Subito al principio ella è *quell'angiola giovanissima,* e poi sempre *quella gentilissima;* a pena egli ardisce, di tempo in tempo, chiamarla col suo proprio nome di Beatrice, e pure anche questo nome ha il suo alto significato; ella è colei, la quale diffonde la beatitudine intorno a sè.

La storia dell'amore di Dante è una storia molto semplice. Tutti gli avvenimenti sono così poco appariscenti; ella gli passa davanti per la strada e lo saluta; egli la vede con altre donne in un convito nuziale ed ella si fa gioco di lui; egli apprende dalle donne come ella si lamenti per la morte del padre. Cotali sono gli avvenimenti, ma essi hanno la loro importanza pel cuore del poeta adoratore. È una storia tutta interiore di affetti, commovente nella sua delicatezza e religiosità sincera; un soffio di questo culto puro si comunica a noi, cosicchè non ci appare eccessivo.

Quest'amore castissimo è timido, esso si nasconde agli occhi altrui e rimane lungo tempo un segreto. Anzi è tanto grande il timore di esporre agli sguardi profani i sacrosanti sentimenti, che, quand'egli non può nascondere interamente il fuoco interno, finge che un'altra ne sia la cagione. Due volte egli trova una bella donna, che così gli serve come di schermo; su di essa volge gli sguardi, quando l'incontra, a lei son diretti in apparenza i suoi versi: lo splendore della divinità medesima non gli permette di guardarla; la sua presenza lo abbaglia e confonde, lo priva quasi di sentimento. Ma la seconda volta spinge la simulazione a tal segno, che dalla gente è presa per verità, ed anche da Beatrice, ed ella passandogli davanti gli nega il suo saluto.

Il tenore di tutta la narrazione è solenne, quasi religioso. Il poeta ama applicare parole della Bibbia a' casi suoi: *O voi che per la via d'amor passate, Attendete e guardate, S'egli è dolore alcun quanto il mio grave,* comincia un sonetto; sono parole di Geremia: *O vos qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus. — Quomodo sedet sola civitas,* esclama con lo stesso profeta, dopo la morte di Beatrice, e questa, come la morte di Cristo, nella visione profetica (cap. 23) è accompagnata da cataclismi spaventevoli della natura. Le cose non debbono essere esposte nel linguaggio della vita ordinaria; l'espressione deve trasportarci in una disposizione degna dell'alto oggetto, o piuttosto essa così scaturisce naturalmente dal cuore commosso del poeta. Così subito il principio del racconto: « Nove fiate già, appresso al mio nasci-

mento, era tornato lo cielo della luce (del sole, cioè) quasi ad un medesimo punto, quanto alla sua propria girazione, quando alli miei occhi apparve prima la gloriosa donna della mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, i quali non sapeano che si chiamare », cioè, che essa era realmente anche la beatrice, colei che dava la beatitudine; ovvero al cap. 5: « Un giorno avvenne, che questa gentilissima sedea in parte, ove s'udiano parole della Reina della gloria (cioè Maria), ed io era in luogo, dal quale vedea la mia beatitudine »... Egli schiva il nome semplice della cosa, e usa invece la circonlocuzione, perchè quello gli sembra troppo volgare. La città di Firenze non è nominata mai; essa è « la cittade ove la mia donna fu posta dall'Altissimo Sire » (cap. 6), ovvero « la cittade, ove nacque, vivette e morìo la gentilissima donna » (cap. 41). Il fratello di Beatrice non è disegnato direttamente come tale, ma nel modo seguente (cap. 33): « e questi fu tanto distretto di sanguinità con questa gloriosa, che nullo più presso l'era ». Una tal maniera di esposizione non può scendere ad una descrizione degli oggetti; li tocca solo leggermente nei loro tratti più generali. Beatrice è così spesso lodata: si celebrano i suoi occhi, il suo riso, la sua bocca; ma si parla della loro potenza e non del loro aspetto. Dell'ambiente della donna amata, delle località, delle persone abbiamo soltanto pochi accenni fugaci. Noi abbiamo qui un'esistenza, la quale sta al tutto separata dalle occorrenze reali; queste si fanno visibili qua e colà in lontananza, ma solo per dare l'impulso alla ricca vita interiore. Qui gli avvenimenti hanno un'altra misura della loro importanza relativa da quella che nell'esistenza ordinaria.

Beatrice è l'ideale dell'amor platonico: l'affetto per lei è la via alla virtù: « Quando ella apparìa » dice Dante (cap. 11), « da parte alcuna, per la speranza della mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiamma di caritade, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso: e chi allora m'avesse addimandato di cosa alcuna, la mia risponsione sarebbe stata solamente: *Amore*, con viso vestito di umiltà ».

Ella diffonde intorno a sè come un'atmosfera di purità; dove ella appare, ogni sguardo si volge verso di lei; a chi saluta fa tremare il cuore; egli abbassa il volto e sospira dei suoi peccati; odio ed ira fuggono innanzi a lei, niente d'ignobile dura alla sua presenza, e le donne, le quali l'accompagnano, irraggiate del suo splendore appaiono più piene di grazia e di virtù. Beatrice è più

angelo che donna; niente di terreno è in lei, ed ella non prende parte alle cose della terra; ella se ne va leggiera leggiera come sulle ali d'un angelo per questa vita, finchè di nuovo si rifugia nell'altra, donde è venuta. Un presentimento della sua morte va dal principio, dal primo sonetto, per tutto il racconto. Gli angeli la desiderano, e solo la misericordia di Dio può per un tempo negarla ad essi a conforto del mondo e dell'amante.

A qual meta è diretto il desìo dell'amante? Non al possesso; come si può voler possedere ciò che non si ha per terreno? Non hanno ben compreso quest'affetto coloro i quali potettero domandare, perchè il poeta non abbia sposata Beatrice. Il suo aspetto, il suo saluto è tutto ciò che egli brama ardentemente, e in cui egli trova l'appagamento dei suoi desideri; e quando ella gli nega il suo saluto, egli pone la sua felicità nella considerazione e nella lode della sua perfezione: « A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi la sua presenza sostenere? » gli domandano le donne (cap. 18), ed egli risponde: « Lo fine di quest'amore fu già il saluto di questa donna, ... ed in quello dimorava la beatitudine e 'l fine di tutti li miei desiri. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua mercede, ha posta tutta la mia beatitudine in quello, che non mi puote venir meno ». E domandato che cosa sia dice: « In quelle parole che lodano la donna mia ». Se ella ricambia il suo affetto, di ciò non si parla; appena si accenna che ella ne ha saputo qualche cosa. La divinità non sente passione; è già bastante ch'egli possa adorarla. La sua fantasia ben lo può trasportare una volta ed egli sogna d'una felicità favolosa, di uno star insieme con la donna amata, in una barca, nella solitudine del mare, senza la noia del mondo impassibile, solo in compagnia dei più cari amici. Da questa disposizione d'animo sorse il sonetto: *Guido, vorrei che tu e Lapo ed io;* ma proprio questa bella poesia, nella quale si squarcia una volta il mistico velo, e la donna amata diventa avvicinabile, desiderabile, egli l'ha esclusa dalla raccolta della *Vita Nuova;* sarebbe apparsa in disaccordo col tuono lì assunto.

Beatrice rappresenta nella sua massima perfezione quell'ideale dell'amore spirituale, che era stato già celebrato nei versi di Guido Guinicelli e Guido Cavalcanti. Col suo primo sonetto Dante avea aderito alla nuova scuola poetica fiorentina, quella del *dolce stil nuovo;* con la sua prima poesia di maggior importanza, la canzone,

Donne ch'avete intelletto d'amore, egli prese in essa il posto elevato che gli spettava. Una grande innovazione qui non l'abbiamo ancora, e Dante difficilmente anche ha voluto attribuirsela, quando nel *Purgatorio* (XXIV, 49) poneva in bocca a Buonagiunta Urbiciani le parole:

> Ma di' s'io veggio qui colui che fuore
> Trasse le nuove rime cominciando:
> *Donne, ch'avete intelletto d'amore.*

Il convenzionalismo della scuola si ritrova in Dante. Abbiamo colà nuovamente Amore, il signore dell'anima, l'anima stessa come astrazioni e personificazioni, e personificazioni sono il dolore, la morte. I processi psicologici sono descritti secondo la maniera tradizionale, cioè non come tali, non come avvenimenti interni, ma portati al di fuori, simboleggiati. Gli spiriti della vita e dell'amore, i pensieri vengono, vanno, fuggono, parlano, lottano tra di loro tutto al di fuori. L'anima parla con la morte, si lamenta di lei come di una persona, a cui quindi sono date tutte le qualità personali; l'anima partendo abbraccia gli spiriti, i quali piangono, perchè perdono la sua compagnia (Canz. *E' m'incresce di me sì duramente*). Se vogliamo chiarirci pienamente dell'unione nella quale sta la lirica di Dante con la maniera poetica venuta di Bologna, abbiamo solo da leggere il sonetto sull'origine dell'amore (*Vita Nuova*, cap. 20). Anche a Dante fu dato a risolvere da un amico il celebre problema, ed egli rispose nella maniera seguente:

> Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
>   Sì come 'l Saggio in suo dittato pone;
>   E così esser l'un sanza l'altro osa,
>   Com'alma razional sanza ragione.
> Fagli Natura, quando è amorosa,
>   Amor per sire e 'l cor per sua magione,
>   Dentro allo qual dormendo si riposa
>   Tal volta brieve e tal lunga stagione.
> Beltate appare in saggia donna pui,
>   Che piace agli occhi sì che dentro al core
>   Nasce un disio della cosa piacente.
> E tanto dura talora in costui,
>   Che fa svegliar lo spirito d'amore,
>   E simil face in donna uomo valente.

Notevole è qui la grazia dell'espressione, una certa vivacità dell'immagine, la quale rivela il poeta, e che trasforma l'argomento astratto come in un piccolo dramma. Ma il pensiero corrisponde allo spirito della scuola; quel savio, che cita il sonetto, non è altri che Guido Guinicelli, il suo *dittato* è la canzone di *Amore e cor gentile*. Da questa Dante ha presa l'idea, che non può esservi cuore gentile senza amore nè amore senza cuore gentile; il resto è la vecchia teoria di vedere e piacere, sicchè Dante non ha risposto nemmeno alla questione con più spirito di tanti altri.

Dante aveva comune coi suoi predecessori la maniera di pensare, la convinzione teorica dell'essenza e del carattere della poesia, il concetto dell'amore, tutto l'apparato poetico. Ciò che lo distingueva e lo elevava su di essi, era il suo talento poetico superiore. Egli non ha creata la lingua, ma l'ha dominata con tale forza come nessuno prima di lui; tratta gli stessi soggetti e nella stessa maniera, ma essi ricevono una nuova efficacia e spontaneità per la profondità del sentimento; egli si muove nelle forme tradizionali; ma il contenuto fa parte della vita sua: esso viene dal cuore e trova spesso un'espressione di delicatezza e intimità affascinante. L'immediata ispirazione dall'affetto egli ha designata nei versi menzionati del *Purgatorio* come il distintivo della sua lirica.

Compresa di una tale profonda intimità di affetto e, malgrado tutta l'idealità, pure scaldata di sentimento vero è l'immagine eterea, delicata della donna amata, come ci appare nella ballata: *Io mi son pargoletta bella e nuova*, una delle poesie che non appartengono alla raccolta della *Vita Nuova*, ma che si riferisce indubbiamente a Beatrice. Quest'immagine della donna amata è pura e santa come quella d'una Madonna, e nondimeno di una ingenuità graziosa, quasi infantile. Ella è un angelo venuto dal cielo, e vuol presto ritornarvi; ma prima vuol mostrarci un raggio della sua luce, un raggio del mondo divino donde essa viene. I suoi occhi rilucono di tutte le virtù degli astri, e nessuna grazia le fu negata dal creatore, quando la mise al mondo. Ed ella gode della sua bellezza e purità, e ne partecipa agli altri; ella sorride, e il suo sorriso parla della sua patria, il paradiso. — Le qualità, le quali il poeta dà alla sua donna celebrandola, sono quelle che cominciando dal Guinicelli furono cantate di regola. Ma nondimeno non è questa una ripetizione di luoghi comuni, ma un entusiasmo profondamente sentito penetra questa glorificazione ed ha prodotti pa-

recchi de' fiori più fragranti della lirica italiana, i sonetti; *Negli occhi porta la mia donna Amore; Vede perfettamente ogni salute*, e specialmente il seguente:

> Tanto gentile e tanto onesta pare
> La donna mia quand'ella altrui saluta,
> Ch'ogni lingua divien tremando muta,
> E gli occhi non ardiscon di guardare.
> Ella sen va sentendosi laudare,
> Benignamente d'umiltà vestuta,
> E par che sia una cosa venuta
> Di cielo in terra a miracol mostrare.
> Mostrasi sì piacente a chi la mira,
> Che dà per gli occhi una dolcezza al core,
> Che 'ntender non la può chi non la prova.
> E par che della sua labbia si mova
> Uno spirto soave e pien d'amore,
> Che va dicendo all'anima: sospira:

In questo sospiro dell'anima il sentimento spiritualizzato ha raggiunta la sua vera espressione: la Donna è trasfigurata, ma non è divenuta un'astrazione, l'ideale non si scinde dall'immagine concreta della bellezza, nella quale s'incorpora. Noi la vediamo passarci innanzi adorna di tutte le grazie e virtù.

La prima poesia di Dante fu una visione, e tale è stata anche l'ultima, il gran poema. Ma nella *Vita Nuova* in generale non hanno poca parte le visioni; il sogno appariva al medio evo di alto significato profetico; esso è la forma corrispondente ad un modo di sentire pieno di presentimenti, il quale mette capo al mondo di là. Una visione ci offre quella canzone che si considera a ragione la poesia più perfetta in questa prima lirica di Dante. Comincia con le parole: *Donna pietosa e di novella etade.* Qui è il dolore il quale svincola la poesia e la libera di tutti gli elementi convenzionali. Una volta, mentre il poeta stesso è infermo, gli viene il pensiero che anche Beatrice morrebbe, ch'ei la perderebbe, e allora s'addormenta e sogna ch'essa è realmente morta. E vede donne co' capelli sciolti aggirarsi piangendo; vede il sole oscurarsi e la luna apparire e gli uccelli cadere dall'aria e la terra tremare e con viso scolorato appare qualcheduno e gli grida:

> Che fai? non sai novella?
> Morta è la donna tua ch'era sì bella.

Ed egli alza gli occhi bagnati di lagrime, e vede simile ad una « pioggia di manna » gli angeli tornarsene verso il cielo, e innanzi hanno una nuvoletta e cantano tutti osanna:

> E vedea (che parean pioggia di manna)
> Gli angeli che tornavan suso in cielo,
> Ed una nuvoletta avean davanti,
> Dopo la qual cantavan tutti Osanna.

E quindi egli va per vedere la spoglia mortale della sua donna, e vede che delle donne la coprono con un velo, e su di lei era diffusa una così verace soavità che parea dicesse: io sono in pace. Quando ha veduto ciò comincia anch'egli a chiamar la morte e a pregarla e a lodarla; chè ella deve ormai esser piena di dolcezza e mostrare compassione, non ira, poichè è stata in quella gentilissima:

> Morte, assai dolce ti tegno;
> Tu dei omai esser cosa gentile,
> Poichè tu se' nella mia donna stata,
> E dei aver pietate e non disdegno.

La poesia è commovente nella sua semplicità; un mondo di sentimenti, di rimembranze dolorose si condensa in quelle poche parole: *Morta è la donna tua ch'era sì bella*, e già si riconosce il poeta della Commedia e la sua capacità a presentarci all'anima in brevi tratti un'immagine completa, piena di affetto:

> Ed avea seco umiltà sì verace
> Che parea che dicesse: io sono in pace.

Il corpo della morta giace come riposando in tale calma che ci fa desiderare la sua pace. In tal guisa si dipingeva la morte dei santi.

È sorprendente dopo di ciò che la morte stessa di Beatrice non ha data origine ad alcuna poesia importante. La canzone relativa ad essa, *Gli occhi dolenti per pietà del core*, non contiene forse che due di que' versi espressivi, commoventi:

> Chiamo Beatrice, e dico: Or se' tu morta!
> E mentre ch'io la chiamo, mi conforta.

Beatrice morì il 9 giugno 1290 nel ventiquattresimo o venticinquesimo anno di età. La *Vita Nuova*, cioè la raccolta delle poesie

e l'aggiunta del testo in prosa è stata cominciata solo dopo la sua morte. Che il commentario è di gran lunga più recente delle poesie, si scorge per ogni dove; così subito nel primo sonetto: il vero senso del sogno, dice Dante riferendosi al presentimento della morte di Beatrice contenuto nell'ultimo verso, non fu scorto allora da nessuno; ma ora è manifesto anche ai più semplici, cioè la profezia si è avverata, Beatrice non è più. La fine del racconto giunge oltre un anno dopo la morte di Beatrice. Così noi arriviamo al 1292 come il tempo in cui è stato scritto il libro, e con ciò si accorda quel che dice Dante nel *Convivio* (I, 1), che sia stato scritto all'entrata della sua gioventù, cioè dopo il venticinquesimo anno, e anche pressappoco il Boccaccio nella sua *Vita di Dante*, che cioè l'autore l'abbia composto « quasi nel suo ventesimosesto anno, » più propriamente fu « a 26 anni ». Un'altra opinione, la quale poneva la *Vita Nuova* nell'anno 1300, io, dopo le dimostrazioni del Fornaciari, considero come scartata.

L'amore in un aspetto così trasfigurato, esaltato, come si presenta nella *Vita Nuova*, quella fusione intima di simbolo ed essere reale, in tempo posteriore è divenuto di difficile intelligenza. Si è molte volte o dubitato della sua esistenza, come sentimento, o non potuto comprendere che sia stato per una mortale, e quindi si è tentato di spiegare la Beatrice di Dante come un semplice simbolo, come un'allegoria, la personificazione de' pensieri proprii del poeta, senza la base di una personalità reale. Boccaccio dice nella sua *Vita di Dante* che quella che celebrò il poeta sia stata la figlia di Folco Portinari, e la stessa cosa egli ripete nel commento a Dante (lez. VIII, p. 224), con l'aggiunta che la notizia provenga da persona fededegna, la quale abbia conosciuta Beatrice, e sia stata legata ad essa per consanguineità molto prossima. Di questa Bice Portinari sappiamo dal testamento di suo padre ch'essa il 15 gennaio del 1288, giorno in cui fu scritto quel documento, era la moglie di Messer Simone de' Bardi. Che Dante ha amata e cantata una donna maritata può sorprender poco, quando si ricordino i costumi del tempo; i trovatori celebravano sempre donne maritate, e anche pe' poeti italiani non sarà stato altrimenti, solo che noi qui non abbiamo notizie positive. L'amore cavalleresco era sorto appunto da questa relazione, come ha dimostrato testè G. Paris con tanta genialità, e l'amore mistico-spirituale non ebbe a mutar nulla in ciò. L'affetto di Dante si dirigeva all'angelo, non alla

donna terrena; il matrimonio di lei apparteneva all'esistenza terrena, con la quale il poeta non avea nulla che fare. Noi dobbiamo guardarci dal confondere le epoche. Qual avvenimento è oggi pel poeta il matrimonio della donna amata con un altro! Quali burrasche nel cuore, quali lamenti, che disperazione! In Dante il fatto non è toccato neppur con una parola; ma si andrebbe molto errati, se si conchiudesse da ciò ch'esso non è mai avvenuto: era semplicemente una cosa di cui quella poesia non pigliava nessun conto, che non potea in essa trovar posto. Non abbiamo però ragioni valide per dubitare della veracità della notizia del Boccaccio. Le case de' Portinari erano vicine a quelle degli Alighieri; Folco Portinari morì il 31 dicembre 1289, ciò che si acconcia molto bene al luogo, in cui si parla nella *Vita Nuova* della morte del padre di Beatrice. Il Boccaccio è certamente il primo presso cui troviamo questa identificazione della Beatrice di Dante con quella de' Portinari; ma in ciò non v'è nulla di strano; certo, non si stendono atti notarili su relazioni amorose; la notizia potè mantenersi nella tradizione, finchè una volta qualcuno scrisse la biografia del poeta.

Nel secolo passato il Biscioni ha voluto dimostrare nella Beatrice una personificazione della filosofia; il pensiero era già per questo molto sbagliato, perchè Dante ha per la filosofia, così nel *Convivio* come nella Commedia, una personificazione tutt'affatto diversa accanto alla Beatrice. Il Rossetti, che nelle fantasie politiche sugli antichi poeti ghibellini vedeva in tutte le loro donne e specialmente in Beatrice dei simboli della potestà imperiale, trovò fin dal principio poco favore. Francesco Perez nel libro *La Beatrice svelata* (Palermo 1865) circondò la sua interpretazione di un grande apparato di erudizione scolastica; la quale nondimeno, a guardarci meglio, si dà a conoscere per un ammasso discretamente superficiale di idee qualche volta intese male, anzi forse svisate a bella posta, tratte dalla filosofia medioevale. La Beatrice così nella *Vita Nuova* come nel *Convivio* come nella Commedia dovrebbe essere, secondo la sua teoria, l'intelligenza attiva della dottrina averroico-aristotelica. La donna di Dante sarebbe adunque affatto identica con quella di Francesco da Barberino e del poeta dell'*Intelligenzia*. Sennonchè il Perez ha introdotto di contrabbando nella filosofia di Dante tutto questo concetto di un'intelligenza attiva come sostanza separata, così come nella filosofia di San Tommaso d'Aquino. Ai

nostri giorni Vittorio Imbriani sostenne con molto accanimento l'interpretazione allegorica della Beatrice, ma senza dire che cosa fosse nascosto sotto il velo, e il Bartoli non vuole veramente scorgere in Beatrice un'allegoria propria, ma pure un'astrazione, una semplice creazione dello spirito di Dante, cioè un ideale generale di bello e di femminile, come credette averlo dimostrato, basandosi su difettose deduzioni, anche per gli altri poeti della scuola fiorentina. Un argomento capitale dell'Imbriani e del Bartoli per la necessità di negare alla *Vita Nuova* il valore di una narrazione storica è questo, che Dante con la pubblicazione di essa avrebbe commesso una colpevole indiscrezione, e macolata la fama della morta. Ma essi non pensano, che se pure Dante avesse chiamato col nome di Beatrice e Bice una semplice creatura della sua fantasia, ogni profano doveva ritenerla sempre come un essere reale, come in vero tutti han creduto per tanti secoli, sino a che i nuovi interpreti acuti e profondi ci dettero l'inaspettato schiarimento, e che, essendoci ora in Firenze e nel suo vicinato al tempo di Dante una Bice, alla quale casualmente si acconciavano le allusioni all'astrazione, sempre veniva in pericolo la fama di lei, l'avesse o non l'avesse egli pensata. Dato sempre, e non mai concesso, che, ciò che Dante aveva detto di Beatrice, era in quel tempo di tal fatta da mettere in pericolo la fama di una donna. Inoltre, il libro quando si pubblicò, ed uscì esso al principio da una cerchia ristretta di amici? Viveva ancora, quando esso fu più generalmente noto, lo sposo della morta, che solo avrebbe potuto risentirsi di un affetto di tal natura? Se del resto era un semplice errore delle genti il prendere la Beatrice per un essere reale, bisogna meravigliarsi che Dante non abbia mai protestato. E si offrì un'occasione, la quale anzi lo avrebbe spinto a rettificare il malinteso generale, se questo c'era. Dove egli nell'opera sua posteriore, il *Convivio*, contrapponeva continuamente fra di loro la Beatrice e quell'altra donna designata col nome di *Donna pietosa* o *Donna gentile,* e dove mostrò, così a fondo, di quest'ultima ch'era stata una semplice allegoria, perchè non fece lo stesso anche della prima? Egli si mostra tanto preoccupato che si possa tenere per una donna di carne e sangue quella cantata nelle sue canzoni allegoriche; il pericolo era pure altrettanto grande per Beatrice, anzi maggiore, perchè egli aveva trattato di lei in prosa col dare alcune circostanze più precise, e non rimosse questo pe-

ricolo; dunque egli dovea tener conveniente che la si considerasse qual personaggio reale come veramente lo era.

È facile scoprire contraddizioni apparenti, inverosimiglianze e incongruenze in una narrazione siffatta, quando si misura alla stregua dei nostri costumi moderni e della nostra maniera di pensare; è molto più difficile prendere sul serio l'interpretazione allegorica, e spiegare con essa tutto ciò che si riferisce a rapporti reali. Qui vengono fuori le assurdità e le goffaggini, e per scagionare il poeta dell'accusa di incongruenze supposte, gli si addebitano pazzie e fantasticherie, che realmente lo impicciolíscono, ed idee le quali alla sua epoca erano addirittura impossibili. Queste conseguenze le quali risultano da quel sistema di sofisticazione sottile, bastano già per sè a condannarlo. Beatrice divenne simbolo per Dante, e nella Commedia ella significa la luce divina, la rivelazione, la teologia; ma il simbolo è attaccato, secondo il modo di allegorizzare di Dante, alla persona concreta, sorto da essa, e la personalità reale rimane in esso dal principio all'ultimo; il senso simbolico le è sottoposto come un secondo senso.

Beatrice morì quando il poeta aveva 25 anni, e qui finì il periodo della prima lirica, la quale ella aveva inspirata. Nel gran dolore egli cercò una consolazione nella lettura di quel libro, il quale aveva confortati tanti nel medio evo, nella *Consolatio Philosophiae* di Boezio, e poi nell'opera di Cicerone, *De Amicitia*. Al principio non gli riuscì che a fatica penetrare nei pensieri di questi autori, ma in fine egli se ne rese padrone, venendogli in aiuto la conoscenza del latino, ch'egli già possedeva, e il suo ingegno naturale. Questo è il principio degli studi filosofici, i quali perciò sorsero in Dante da un bisogno intimo, erano strettamente connessi qui e sempre colla sua vita di sentimento. Cerca nei libri conforto per la sciagura che l'avea colpito, e trova più di quel che cercava; gli si schiude la vista di quel tesoro della sapienza, il quale lo accompagnò poi per la sua vita e l'aiutò a serbare nella miseria e nel dolore l'altezza del suo carattere. Comincia a frequentare le scuole degli ecclesiastici e le dispute dei filosofi, e in un tempo relativamente breve, circa 30 mesi, si è appropriato tanto di sapere, che ogni altro pensiero si dilegua innanzi all'amore per esso (*Conv.* II, 13). Nel *Convivio* dice d'aver veduto già prima molte cose « quasi come sognando », cioè confusamente,

e potersi ciò notare nella *Vita Nuova*, e in fatti digià in questa non manca in tutto l'erudizione. Questa si mostra, e non a vantaggio dell'opera, nelle partizioni pedantesche delle poesie, partizioni che allora e dopo si usavano generalmente nei commenti, e che, dopo una di quelle poesie piene di caldo affetto, operano talvolta sull'animo del lettore come un bagno freddo. L'erudizione appare là dove egli, in occasione della morte di Beatrice, si occupa del simbolismo del numero nove, che ricorre sì spesso nelle date della vita di lei, ricorda i nove cieli, si richiama a Tolomeo e all'astronomia, e trova finalmente che Beatrice stessa era un nove, cioè un miracolo, la cui radice è solamente la « mirabile Trinitade », sottigliezza, la quale, specialmente in questo passo, urta il nostro modo di sentire, ma non quello degli uomini del medio evo, che credevano a questo significato simbolico e vedevano la mano di Dio nella prodigiosa combinazione. Due volte è pur citato Aristotele nel libretto. Ma tutte queste cose sono più reminiscenze dell'insegnamento avuto negli anni giovanili che frutti di studi energici proprii, quali seguirono dipoi.

La filosofia di Dante è quella degli scolastici; essa sta in rapporto prossimo con la teologia e trova qui il suo limite. La teologia è la massima delle scienze, alla quale tutte le altre sono subordinate, verso cui tutte quante, non esclusa la filosofia, hanno una posizione soggetta. Qui valeva ancora la celebre sentenza di Pier Damiano. La ragione umana ha i suoi confini, che non può oltrepassare, e che non deve neanche tentare di varcare; qui può dar lume soltanto la grazia divina. I principii massimi, Dio, gli angeli, la materia prima si sottraggono alla nostra conoscenza: di essi noi non sappiamo che mediante la fede. La dimostrazione più perfetta per l'immortalità dell'anima l'offre la dottrina cristiana: « vedemolo per fede perfettamente; e per ragione lo vedemo con ombra d'oscurità, la quale incontra per mistura del mortale coll'immortale » (*Conv.* II, 9). Nelle dottrine della Chiesa il filosofo ha un contenuto bell'e dato, ch'egli può rifare, illustrare, donde può tirare le sue conclusioni, ma da cui non può prescindere, e che non può invalidare. Egli cerca la verità per altra via: ma l'ultima parola rimane alla teologia. Trattando dell'impiantarsi del principio divino nell'anima (*Conv.* IV, 21), Dante finisce la dimostrazione naturale, cioè la filosofica, con le parole: « e questo è quasi tutto ciò che per via naturale dicere si può »,

e poi segue l'esposizione credente, entusiastica *per via teologica.* Ma la filosofia non è inutile; come in Tommaso d'Aquino, in Dante il lume della grazia presuppone la ragione e il suo uso, il lume naturale; la filosofia diventa un sostegno della religione:

> Onde la fede nostra è aiutata;
> Però fu tal da eterno ordinata,

si dice della filosofia nella canzone *Amor che nella mente mi ragiona.* Essa ci fa manifeste molte cose e così ci fa desiosi di quello ch'è nascosto, e, come essa ci fa guardare la ragione di molte cose che ci sembrano mirabili, « così per lei si crede ogni miracolo in più alto intelletto potere aver ragione e per conseguente poter essere » (*Conv.* III, 14). Questa è la maggior gloria, il massimo scopo della sapienza terrena, il guidarci nel cammino per la celeste, non lo sciogliere da sè sola gli enigmi del mondo.

Così filosofava Dante strettamente da cristiano. Si domanda se egli si è mai ritorto da questa strada. Una traccia notata efficacemente dal Witte se ne trova certamente in un passo del *Convivio* (IV, 1); l'autore dice colà, ch'egli nel tempo in cui componeva la canzone *Le dolci rime d'Amor ch'io solia* si sia occupato, fra altre, della questione se la materia prima degli elementi fosse creata da Dio, e vi abbia trovato tali difficoltà, che per un certo tempo desistette dal filosofare, cioè propriamente dalla metafisica. Quella quistione era decisa dalla Chiesa. Si ha dunque qualche fondamento per credere che Dante in una certa epoca della sua vita, colla curiosità della ragione, si sia inoltrato su campi, da' quali la fede la escludeva. Anche i rimproveri di Beatrice nel *Purgatorio* (XXXIII, 85 e sgg.) alludono, accanto ad altri errori, ad una presunzione nel pensare. Ad ogni modo, se ci è stato per Dante un periodo di dubbio metafisico, non bisogna vederne il monumento nel *Convivio* o nelle canzoni filosofiche, perchè non si trova nulla di ciò in essi, all'infuori di quel cenno fugace.

Accanto all'autorità della Chiesa, la quale non soffre contraddizione, stanno altre, le quali sono meno intangibili ma pur difficili ad oppugnare, i filosofi dell'antichità, Aristotele ed i suoi commentatori arabi divulgati in traduzioni latine, Platone, noto a Dante solo dalle citazioni altrui, Cicerone, Boezio, ma anche i poeti classici, Virgilio, Ovidio, Stazio, Lucano, i cui racconti sono spiegati allegoricamente, oppure servono di esemplificazioni

per le dottrine morali, finalmente i grandi scolastici, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino. La scienza dell'epoca è stretta nei vincoli dell'autorità. Le sentenze di quei grandi uomini sono accettate con la più profonda venerazione, esercitano un'influenza tirannica sulla ricerca e servono qualche volta, in palese od in segreto, in luogo di prove. Sono specialmente le dottrine di Aristotele che formano la base del filosofare; a rigettar quelle l'autore non si decide facilmente, e cerca, sino a che è possibile, di spiegarle e di girarvi attorno. Certamente si presenta il caso dove le sue teorie non sono conformi alle dottrine della fede cristiana, come nel concetto delle intelligenze celesti, dove Dante confessa che il vero è rimasto celato ad Aristotele ed a tutto il paganesimo (*Conv.* II. 6). Ma questi casi son rari, e in generale Aristotele è nella scolastica il miglior difensore dei dommi. In lui la sapienza profana ha trovato per Dante la sua più alta espressione: egli, come Tommaso d'Aquino e gli altri scolastici, lo chiama il filosofo per antonomasia (1), ovvero quel « glorioso filosofo al quale la natura più aperse li suoi segreti » (*Conv.* III, 5), il « maestro e duca della ragione umana » (*Conv.* IV, 6) e nella Commedia « il maestro di color che sanno ». La sua autorità è sufficiente a scartare senz'altro quella degli altri filosofi, di un Pitagora, di Platone: dove egli manifestò la sua « opinione divina » bisogna lasciar andare tutti gli altri (*Conv.* IV, 17). Egli è appunto il duce verso quello che forma il vero scopo di questa vita terrena, la beatitudine mediante la virtù (IV, 6). « I Peripatetici tengono oggi il reggimento del mondo in dottrina per tutte parti; e puotesi appellare quasi cattolica opinione ».

Dante sta con la sua filosofia sul terreno del suo tempo; non bisogna qui cercare in lui un'originalità, un'importanza speciale: in massima non sono che le dottrine di Tommaso d'Aquino, talvolta anche quelle di Bonaventura, le quali si ritrovano in lui con certe modificazioni e con certi sviluppi in singoli punti. La maggior parte di queste dottrine sono esposte in un'opera, posteriore di molto, il *Convivio*, ed occupano la Commedia, per la cui intelligenza è necessario conoscerle. Il *Convivio* è un commentario molto minuto a parecchie canzoni del poeta, un com-

---

(1) *Nam et antonomatice, id est excellenter « philosophus » appellatur*, disse Giovanni di Salisbury, *Metalogicus*. II. 16.

mentario il quale, distendendosi su ogni cosa toccata anche sol di sfuggita nelle poesie, sarebbe divenuta un'enciclopedia, solo senza ordinamento sistematico, di tutto quanto il sapere di allora, se l'autore non l'avesse interrotto, quando era scritta forse la quarta parte, però a quel che pare la più importante.

In questi trattati predomina la moralizzazione. Ma più di questa, la quale nella sua generalità astratta rimane simile in tutte le teorie filosofiche, c'interessa la parte metafisica nello scritto di Dante, soprattutto la dottrina dell'anima, della sua origine e destinazione, la trattazione di questo problema del pensiero, importantissimo specie nel medio evo, il quale è poi divenuto il soggetto della Commedia. Come in Aristotele, l'anima è l'entelechia (la forma) del corpo. Poi che essa si è già formata nelle sue funzioni inferiori ed è quindi divenuta vitale, viene all'anima dal di sopra, come insegnava egualmente Aristotele, la sua parte divina, l'*Intellectus possibilis*, così chiamato perchè « potenzialmente in sè adduce tutte le forme universali », la forma pura della ragione, la quale esiste prima che vi siano i singoli concetti, mentre l'*Intellectus agens* indica l'intelletto già in atto, e che si adempie con concetti (IV, 21). La bontà divina dà all'anima tanto di sè quanto merita, cioè secondo che la creatura è preparata per la naturale disposizione. La bontà divina scende in tutto il creato, ma le cose la ricevono in varia guisa, come i corpi accolgono in varia guisa i raggi del sole; nell'intelligenze pure o sostanze separate, gli Angeli, Dio irraggia direttamente, nelle altre creature con luce rifratta, la quale appunto quelle intelligenze riflettono, movendo amorosamente i cieli (III, 14). Così nasce una gradazione del creato, dagli angeli sino all'essere inorganico, e quindi poi una gradazione nell'essere umano, che va dall'angelico sino al bestiale. La scintilla divina nell'anima fa nascere in essa l'impulso ad amare sè stessa, ma veramente, la parte migliore di sè stessa, lo spirito e ciò che gli appartiene, cioè la vita virtuosa, più ancora la contemplativa che l'attiva (IV, 22). L'esercizio della virtù, giusta la dottrina di Aristotele, è la beatitudine umana, e qui Dante nel *Convivio* ripone anche la vera nobiltà umana. La massima beatitudine è la contemplazione del massimo intelligibile, Dio. L'anima brama Dio come il sommo bene, e si sente spinta verso tutto ciò che mostra bontà, dacchè questa viene da Dio. Ma essa erra ritenendo al principio ogni cosa pel bene

vero, intero, massimo: essa corre da una cosa all'altra sino a che raggiunge la sua meta, Dio stesso (IV, 12) (1). Questo è il cammino della vita; ma vi sono molte strade, dritte e storte. La massima beatitudine non si può raggiungere quaggiù; occorre per ciò l'altra vita, alla quale menano le virtù teologali, e nella quale la grazia ci concede quiete e soddisfazione in Dio. — Da questo sistema di idee noi abbiamo anche una derivazione filosofica dell'amore. Esso è definito: « unimento spirituale dell'anima e della cosa amata » (*Conv.* III, 2). L'anima, la quale brama Dio e trova la scintilla divina in un'altra anima, brama questa, vuol congiungersi con questa, e tanto più fortemente, quanto più essa è perfetta, quanto più visibile è in essa la parte divina.

In connessione con questa filosofia teologica sta l'astronomia, la quale descrive la configurazione esteriore del mondo compenetrato da Dio, gli spazi del di là e il loro rapporto verso la terra. Oltre ciò l'astronomia si univa strettamente con l'astrologia, coltivata con fervore nel medio evo e nell'epoca del Rinascimento, la quale Dante riconobbe certo non incondizionatamente, ma pure, come tutti gl'intelligenti allora, in quanto derivava dagli astri una determinata influenza sulla disposizione delle anime alla loro nascita, solamente che con ciò il libero arbitrio non doveva esser tolto e doveva esistere la capacità di contrastare a quell'influenza. Quindi anche nel *Convivio* è dedicato uno spazio considerevole alle cose astronomiche. Fra le altre dottrine, importanti specialmente anche per l'intelligenza della Commedia, qui troviamo quella de' nove cieli, i quali in forma di sfere uno abbraccia sempre l'altro, e tutti hanno il globo terrestre come centro fisso (II, 3 a 6). I sette cieli inferiori son quelli dei pianeti, fra cui si contavano anche il sole e la luna; poi segue quello delle stelle fisse, quindi il primo mobile, chiamato anche cielo cristallino, perchè non è visibile, è tutto trasparente e si può riconoscere soltanto al suo movimento. Sopra tutti finalmente s'inarca il decimo im-

---

(1) BONAVENTURA, *Itiner. Mentis in Deum*, cap. 3: « Nihil autem ap- « petit humanum desiderium, nisi summum bonum, vel quod est ad illud, « vel quod habet aliquam effigiem illius. Tanta est vis summi boni, ut nihil « nisi per illius desiderium a creatura possit amari. Quae tunc fallitur et « errat, cum effigiem et simulacrum pro veritate acceptat ». Lo stesso pensiero press'a poco anche BOEZIO, *Phil. Cons.* III, 2, 3.

mobile, l'empireo, il cielo della luce pura, dove hanno lor sede la divinità e gli spiriti beati. E desiderando ciascuna parte del Primo Mobile riunirsi con ciascuna parte del beato e tranquillo empireo, ne nasce il suo movimento incomprensibilmente veloce, mediante il quale in poco meno di 24 ore egli fa un rivolgimento da oriente ad occidente, e comunica il moto suo proprio alle altre sfere. I nove cieli son mossi dalla gerarchia delle intelligenze o angeli, i quali, giusta la dottrina cristiana, son partiti in nove ordini, e i quali acquistano la loro forza guardando pieni d'amore il Sommo Bene. Quella forza è poi anche la quale scende sulla terra co' raggi di ciascuna stella e opera sugli animi e sulle sorti degli uomini. Come dunque le dottrine filosofiche sono prese per lo più da Aristotele e da' suoi interpreti, così gli Scolastici, e Dante con essi, hanno prese le astronomiche da Tolomeo ed Avicenna, ma queste come quelle corrette e completate co' dommi della Chiesa.

Se ci restiamo a cercare nel *Convivio* soltanto le opinioni di Dante su questioni scientifiche, ci manca ancora il lato caratteristico del libro e del suo sapere in generale. Egli era così fatto che sentiva tutto fortemente ed ardentemente, che tutto in lui diveniva affetto, passione; appunto perciò egli fu il gran poeta. Il sapere non rimase per lui un possesso morto, non un semplice cumulo di particolarità erudite, come in Brunetto Latini, ma si cambiò in una coscienza viva. Dappertutto s'immischia la sua potente personalità. — La scienza pure, la quale esclude l'individuale quanto è possibile, ne poteva soffrire, e noi non dobbiamo esagerarne il valore in Dante; ciò che c'interessa particolarmente anche nel suo studio scientifico è, in fin dei conti, la figura sua. L'amore è definito da lui filosoficamente; ma la filosofia stessa divien per lui amore; è amoroso uso di sapienza (III, 12).

Il *Convivio* è un prodotto della scolastica nella sua esposizione strascinante e sillogistica, nelle sottigliezze, nella prolissità, la quale vuol approfondire e dimostrare tutto così la minima cosa e chiara in sè come la più grande e più oscura. Oggi questo è pedanteria; nel medio evo era il carattere generale e necessario della ricerca scientifica. Questa maniera raggiunge il suo apice nel lungo confronto delle scienze coi dieci cieli (II, 14); della grammatica con quello della luna, della dialettica con quello di Mercurio, della rettorica con quello di Venere, e così via sino

all'empireo, il quale deve corrispondere alla teologia, con quelle strane somiglianze per ogni singolo confronto. Ma questo involucro di erudizione pesante non ci può nascondere l'uomo e il poeta. Lo stesso concetto dantesco dell'universo dà campo all'attività della fantasia. Poetica è la teoria astronomica, quell'idea dell'origine delle rotazioni celesti, dell'amore come principio del movimento, amore e luce che compenetrano l'universo, svegliano ogni vita ed ogni impulso, quel contrasto della velocità incomprensibile del cielo cristallino con la quiete beata dell'empireo divino, da cui pur parte il moto. Il poeta si mostra in cento immagini di sublime bellezza, come nel passo (IV, 12) dove Dante rassomiglia l'anima che cerca Iddio al pellegrino, il quale, camminando per una strada sconosciuta, ogni casa che vede crede sia l'ostello, e quando si vede disilluso, « drizza la credenza all'altra, e così di casa in casa », sino a che raggiunge il vero albergo; ovvero in quell'altro passo (IV, 27), dove dell'uomo avanzato in età, che col consiglio e l'ammaestramento rende utile la sapienza raccolta in una lunga vita, dice ch'è come la rosa la quale non può rimanere più chiusa, e diffonde la fragranza che s'è formata internamente. Altrove cogliamo certe espressioni piene di vivacità e di forza rappresentativa, come ,quando egli chiama (III. 8) il riso « una corruscazione della dilettazione dell'anima, cioè un lume apparente di fuori secondo che sta dentro ».

E mentre egli dà i suoi ammaestramenti per la virtù, si affaccia all'animo suo la realtà e penetra nella sua esposizione con un soffio di vita. Egli guarda intorno a sè ed ammonisce e biasima con acre sdegno, dove vede il mondo deviare dal retto sentiero: « Oh misera, misera patria mia » esclama quando è venuto a parlare sulla giustizia e sul governo, « quanta pietà mi strigne per te, qual volta leggo, qual volta scrivo cosa che a reggimento civile abbia rispetto » (IV, 27), e quando ha lodata la terra dove regna sapienza, si volge contro i principi di allora, e specialmente a' re di Napoli e di Sicilia, Carlo e Federico, a cui sarebbe meglio, « come rondine volare basso che, come nibbio, altissime rote fare sopra cose vilissime » (IV, 6). Quando vuol dare un esempio che noi non siamo nobili perchè il nostro nome va per le bocche delle genti, cita il calzolaio Asdente di Parma, ma accanto a lui il signore di Verona Alboino della Scala (IV, 16). È già il linguaggio audace e fiero della Divina Commedia,

il quale coi suoi fulmini colpì di preferenza le cime più alte. Nell'ardore impetuoso del suo convincimento il suo fervore monta sino alla passione, quando egli, combattendo un'opinione stolta sulla nobiltà umana, dice: « risponder si vorrebbe non colle parole ma col coltello a tanta bestialità » (IV, 14).

Così si comprende come quest'epoca di fervori scientifici potè produrre con Dante una nuova lirica. Certamente è un'ispirazione molto diversa da quella prima della *Vita Nuova*. Noi qui abbiamo il passaggio alla poesia specificamente dotta, la quale abbisogna di lunghi commenti per essere intesa, come la canzone di Guido Cavalcanti, e tanto di più dove questa materia scientifica appare in forma allegorica. In una tale veste allegorica Dante ha cantata la filosofia. La lingua volgare non gli pareva degna di trattare un soggetto così alto nel suo vero aspetto. Ma oltracciò egli voleva con questa finzione adattarsi al gusto del pubblico, il quale non era abituato a veder rappresentato nelle poesie altro che l'amore (II, 13). Due delle sue canzoni allegoriche: *Voi che intendendo il terzo ciel movete*, e *Amor che nella mente mi ragiona* sono fra quelle che commentò nel *Convivio*, e qui egli ha svolto anche la dottrina dell'allegoria poetica, la teoria del senso quadruplice della poesia (*Conv.* II, 1): « si vuole sapere che le scritture si possono intendere e debbonsi sponere massimamente per quattro sensi ». Il primo è il senso *litterale*, cioè quello il quale nella favola o nel racconto sta da sè; il secondo l'allegorico, che « è quello che si nasconde sotto il manto di queste favole, ed è una verità ascosa sotto bella menzogna »; il terzo il morale, una regola della morale, la quale è desunta dall'avvenimento narrato; e il quarto finalmente l'anagogico, cioè un riferimento alla vita eterna (« riferito all'insù », *intellectus tendens ad superiora*, come diceva Sant'Anselmo), in quanto si trovava nel fatto l'allusione allo stato dell'animo nell'altro mondo.

L'esegesi allegorica in un senso molteplice era già da lungo tempo usuale per la Sacra Scrittura; proveniva dai primi tempi del cristianesimo e trovò generale diffusione specialmente per opera dei santi Ilario e Ambrogio. Noi la trovammo, per es., in Pier Damiano nel secolo XI. Nel XII se ne occupano parecchi poemi latini, quello *De creatione Mundi* di Ildeberto di Tours, e la vasta *Aurora* di Pietro de Riga. Il procedimento più solito nell'epoca più antica è la distinzione di un senso triplice, il let-

terale, il tropologico e l'allegorico. Ma anche il quadruplice si trova poi spesso; Cassiano, al principio del V secolo, ha un'interpretazione storica, tropologica, allegorica e anagogica, designazioni che ritornano in Bonaventura. Il senso quadruplice con gli stessi nomi e lo stesso concetto del *Convivio* l'abbiamo fra gli altri in una parabola di sant'Anselmo e nella *Summa* di Tommaso d'Aquino, al quale Dante, come al solito, si riaccosterà direttamente. D'altra parte la spiegazione allegorica della poesia e de' miti classici non era meno antica, anzi ancora più. Cominciò nei filosofi greci, specialmente negli stoici, i quali si rendevano così accettabili le credenze nazionali ricercando nelle favole verità morali e fisiche; così furono spiegate da essi le poesie di Omero e di Esiodo. Nell'epoca romana posteriore questa maniera d'interpretazione fu applicata a Virgilio da Macrobio e ancor più da Fulgenzio; nell'*Eneide* si vedevano rappresentate le diverse fasi evolutive dell'uomo nelle sue diverse età. Che Virgilio e la poesia degli antichi in generale nascondesse verità filosofiche sotto il velo delle favole, era la persuasione generale del medio evo, ed è stata espressa molto frequentemente. Questo concetto degli antichi miti e dell'antica poesia, il quale per certo ne distruggeva il vero spirito, offrì ai credenti cristiani la possibilità di studiare la letteratura pagana, e contribuì non poco a serbarne il culto durante tutto il medio evo. L'esegesi allegorica della Bibbia, a cui si era abituati, fe' sembrare quella tanto più naturale. Ma si domanda se alcuno mai prima di Dante abbia trasportato alla poesia tutto questo sistema d'interpretazione della Bibbia col suo molteplice senso, e certamente Dante fu il primo il quale l'applicò con tanto rigore e con tanta gravità alla poesia romanza. Ciò dipese dalla maggior dignità, che questa ormai guadagnava. La poesia volgare, aspirando a mettersi alla pari con la latina, dovette, dal canto semplice e spontaneo, com'era stata nella bocca del popolo e ne' poeti aulici di amore, divenir proprio quello che si ritenea fosse la poesia latina. Essa divenne una scienza, come il medio evo appellò sempre la *Poetica* (1), offrì il vero nel manto dell'immagine, come la Bibbia e la poesia latina, e richiedeva quindi lo stesso metodo d'interpretazione.

---

(1) « E dice che fu poeta, cioè scienziato della scienza di poesia ». *Ottimo Commento*, *Inf.* I, 67.

Il primo e il secondo senso, dice Dante, debbono esser sempre dichiarati, del terzo e quarto si toccherà di tempo in tempo. Il primo senso, il letterale, bisogna esporlo completamente prima che possa passarsi a scoprire il secondo, l'allegoria. E così fa egli nel commentare le sue canzoni. La nuova Donna, di cui parlano le canzoni, a cui ha dovuto cedere la Beatrice, non è altra che la Filosofia, « la bellissima e onestissima figlia dello imperadore dell'universo, alla quale Pitagora pose nome » (*Conv.* II, 16). Una personificazione della filosofia si vide in Boezio e ne' suoi imitatori medioevali, Arrigo da Settimello e Bono Giamboni; la rappresentarono come una matrona maestosa e venerabile; ma in Dante non è solo la guida e la maestra, essa è introdotta nella poesia amorosa e quindi divenuta la donna amata. La donna, la quale dal Guinicelli in poi era stata la rappresentante, il simbolo dell'idea, ha dovuto cedere all'idea stessa personificata, come nella *Intelligenzia* e in Francesco da Barberino. I begli occhi della sua donna sono ormai « le dimostrazioni le quali dritte negli occhi dell'intelletto, innamorano l'anima » (*Conv.* II, 16), il suo sorriso « le persuasioni, nelle quali si dimostra la luce interiore della sapienzia, sotto alcuno velamento » (III, 15), l' « angoscia di sospiri » significa « labore di studio e lite di dubitazione » (II, 16), « uno spiritel d'amore » è un pensiero che nasce dallo studio; l'ora dell'innamoramento è quella della prima dimostrazione, l'amore in generale è lo studio.

Sennonchè, com'è stato notato, per Dante anche la scienza contiene elementi poetici; amore vuol significare studio, ma lo studio stesso è per lui amore reale, è un fuoco santo. Lo studio, com'egli dice (II, 16), è « applicazione dell'animo innamorato della cosa a quella cosa ». Nelle sue ricerche scientifiche si mescolano gli affetti: studio e amore appaiono sempre uniti, e così ancora nel celebre verso della Commedia:

Valgami il lungo studio e il grande amore.

Questa esaltazione pel suo soggetto compenetra e riscalda anche le canzoni allegoriche. E a questo si aggiunge pure un'altra particolarità, la quale fa in parte queste poesie le vere precorritrici della Commedia, cioè lo sviluppo indipendente dell'immagine, la quale come allegoria propriamente è pur destinata ad accennare ad altra cosa, ma qui acquista un significato a sè, indipendente

da essa, così che noi possiamo anche star paghi dell'invoglio, senza darci pensiero di ciò che vi sta dentro. Perciò Dante fa dire dalla sua canzone, *Voi che intendendo*, a coloro che non son capaci di penetrare più a fondo nel suo senso ascoso, che debbono osservare almeno come essa è bella:

> Ponete mente almen com'io son bella.

Nei grandi scrittori antichi egli era abituato alla figura sensibile di ciò ch'ei riteneva semplice involucro, ed essa rispondeva al suo istinto da artista, che non si appagava di ombre. Andò tanto oltre in questo riguardo che quando quelle canzoni furono note, molti credettero fossero dirette a una Donna reale, ed era una delle intenzioni del *Convivio* appunto questa, il liberarlo cioè da questo sospetto.

A quella canzone sulla visione della morte di Beatrice, la più perfetta della prima lirica, si può da questa seconda lirica contrapporre un'altra, forse di non minor rilievo, quella che comincia *Tre donne intorno al cor mi son venute*. Queste tre donne allegoriche rappresentano la giustizia nelle diverse forme della sua manifestazione, come disposizione naturale (*Dirittura*), come legge generale umana e come politica. Spregiate e malmenate dagli uomini, esse si sono rifugiate nel cuore del poeta come loro asilo; perchè in questo cuore abita Amore. Questi parla alle tre donne, le esorta a non piangere e a non affliggersi; ciò devono fare gli uomini i quali ne hanno il danno, mentre esse rimangono intatte nella loro eterna sublimità, e il poeta, che allora vagava già nell'esilio, si leva altero, quando apprende con chi egli divide la sua sorte:

> L'esilio che m'è dato onor mi tegno,
> E se giudizio, o forza di destino
> Vuol pur che il mondo versi
> I bianchi fiori in persi,
> Cader tra' buoni (1) è pur di lode degno.

Ma i sentimenti si mischiano, come essi lottavano nel cuore dell'esule; malgrado l'altezza e la dignità, con cui egli si contrap-

---

(1) Naturalmente i buoni sono appunto le tre donne: ciò che il WITTE e il GIULIANI, in maniera sorprendente, non videro.

pone ai suoi persecutori, nella coscienza di avere dalla sua parte il diritto e la virtù, la fine è melanconica; il desiderio della patria lo rode; s'egli ha mancato, la sua colpa fu espiata con i suoi dolori e il suo pentimento:

> Onde s'io ebbi colpa,
> Più lune ha volto il Sol, poichè fu spenta,
> Se colpa muore, purchè l'uom si penta.

Da questo così vivo colorito personale zampilla l'efficacia della poesia. Dov'è descritta la prima delle tre personificazioni, ci si spiega questo quadro meraviglioso della donna dolente:

> Dolesi l'una con parole molto
> E 'n sulla man si posa
> Come succisa rosa;
> Il nudo braccio, di dolor colonna,
> Sente lo raggio che cade dal volto;
> L'altra man tiene ascosa
> La faccia lagrimosa,
> Discinta e scalza, e sol di sè par donna.

« Il nudo braccio, di dolor colonna », il capo inclinato simile a « succisa rosa », siffatte immagini di plastica viva, le quali germogliano di mezzo alla moralizzazione allegorica, ci mostrano il poeta della Commedia, siccome lo riconosciamo nell'altezza dell'animo.

Sarà parimenti da intendere come canzone allegorica, come si fa anche in generale, quella che comincia: *Io sento sì d'amor la gran possanza.* Sta in favore di ciò la doppia fine, l'una generalmente morale, l'altra diretta a certe persone, il far risaltare la bontà della canzone, il tuono solenne ed entusiastico pure di questa bella poesia. Ha speciale efficacia il primo verso, che ritorna simile nel *Purgatorio:* questa bellezza dei versi iniziali, nei quali si condensa quasi l'intonazione della poesia, è una particolarità di molte poesie dantesche notata già da Leonardo Aretino. Senza dubbio sono allegoriche anche altre fra le canzoni di Dante; ma noi non possiamo riconoscerle, come sarebbe il caso appunto con la canzone *Amor che nella mente mi ragiona* se il poeta non l'avesse commentata. Tutte le supposizioni restano malsicure. Invece noi sappiamo ancora da una menzione in Dante stesso (*Conv.* III, 9) che la ballata *Voi che sapete ragionar d'amore* è da in-

tendere allegoricamente. È un lamento sulla crudeltà della donna amata, poco importante per sè, pure interessante in quanto vediamo apparire la materia filosofica perfino nella forma della ballata, popolare e destinata in origine a' soggetti più leggieri; del resto questo alienamento del genere dal suo carattere primordiale si era già compiuto da Guido Cavalcanti.

La lirica allegorica di Dante ha per suo contenuto la glorificazione della filosofia; però dove si tratta di una moralizzazione a scopo specialmente pratico, dove dell'utile del lettore, ivi la canzone depone il bel velo e ridiventa arida poesia didattica. Il vero il quale doveva operare direttamente sui costumi corrotti degli uomini, non poteva esser celato sotto l'immagine, dove si avesse a cercarlo solo a fatica: « non era buono sotto alcuna figura parlare; ma conveniasi per tostana via questa medicina ordinare, acciocchè tostana fosse la sanitade, la quale corrotta, a così laida morte si correa ». Così è detto nel *Convivio*, IV, 1, a proposito d'una di queste canzoni, la quale è colà spiegata, quella sulla *Nobiltà: Le dolci rime d'amor ch'io solia.* Oltre a questa abbiamo ancora due poesie di questa specie, la canzone *Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato*, sulla *Leggiadria*, cioè sui nobili costumi, e *Doglia mi reca nello core ardire*, sull'avarizia e la liberalità. In queste canzoni dunque l'andamento è strettamente scientifico, senza ornamento poetico; vi troviamo la confutazione circonstaziata dell'opinione avversa, i sillogismi di regola (*Udite come conchiudendo vado*, in *Doglia mi reca*, str. 7), le espressioni di scuola; per dare la definizione della virtù è citata nei versi l'Etica di Aristotele (*Le dolci rime*). Quest'aridità e pedanteria ricorda (come osservò giustamente il Carducci), la maniera di Guittone d'Arezzo, dal quale Dante non si distingue che per la maggiore energia e concisione della lingua. Questo è certamente un passo indietro rispetto alla maniera del Guinicelli che insegnava per via d'immagini, eppure da lui Dante aveva presa l'idea per la canzone sulla nobiltà, e lo cita con ammirazione nel commento. Ma pure anche qui Guido Cavalcanti avea preceduto l'amico con la sua canzone sull'amore. E le moralizzazioni di Dante sono anzi per un rispetto inferiori a quelle di Guittone, perchè esse col loro svolgimento astratto pure non dànno il risultato facilmente intelligibile che il poeta s'è proposto per l'utile del lettore. Chi potrebbe vivere secondo questo canone? La filosofia scolastica è cavillosa: per dire

delle cose volgari, cerca sottili distinzioni, paragoni lontani, onde l'insegnamento scapita nel suo valore pratico e nella chiarezza pel comune intendimento. Senonchè queste canzoni, in cui aveva resa la poesia la maestra della virtù, Dante le pregiava molto, anzi forse più di tutte le altre, o per lo meno egli le tenne come le creazioni più caratteristiche della sua Musa, e citava la canzone *Doglia mi reca* nel libro *De Eloquentia Vulgari* (II, 2), dov'egli si chiamò il cantore della virtù (*rectitudo*). E questo gusto per le sottili dimostrazioni di verità astratta in versi si ritrova in molti passi della Commedia, che il poeta certo contava tra' più perfetti.

La lirica filosofica di Dante occupò uno spazio maggiore. La canzone *Voi che intendendo* dovette essere una delle prime, forse la prima di quest'epoca; essa canta ancor l'origine del novello amore, la sua lotta col ricordo di Beatrice. È scritta al più tardi il 1295, perchè il giovine re Carlo Martello d'Ungheria morto in quest'anno mostra d'averla conosciuta là dove Dante lo fa comparire nel *Paradiso* (VIII, 32). La seconda canzone del *Convivio: Amor che nella mente mi ragiona* cade certo almeno qualche tempo prima del 1300; perchè il celebre compositore Casella la canta nel *Purgatorio* (II, 112). Invece la canzone *Tre donne* riguarda l'esilio del poeta. Le tre canzoni della *rectitudo* sembrano essere in stretta relazione e scritte a poco intervallo l'una dall'altra; specialmente quella della *Nobiltà* e *Leggiadria* mostrano il maggior accordo. L'una, come vedemmo, è scritta in quell'epoca di dubbio metafisico; quindi si è inclinati a porla innanzi al 1300, l'anno, ancorchè fittizio, della grande visione e conversione. Il commento, come nella *Vita Nuova* così nel *Convivio* è stato redatto un certo tempo, e più lungo qui, dopo che furono scritte le poesie. L'autore verso il principio del libro parla del suo lungo errare nell'indigenza e nell'afflizione; quindi dovettero essere scorsi parecchi anni dell'esilio. Il nobile Gherardo da Cammino, capitano di Treviso, è ricordato come morto (IV, 14), e morì il 26 marzo 1306. Dall'altro lato è menzionato come vivo il re Carlo II di Napoli che morì il 5 maggio 1309 (IV, 6). Così il *Convivio* cade tra il 1306 e il 1309, il Witte credette nell'inverno dal 1308 al 1309, a cui si accorda il tono più conciliativo e più mite contro la sua patria, la rassegnazione nel libro, chè quello era per gli esuli un tempo senza alcuna speranza.

Il *Convivio* doveva dichiarare 14 canzoni, e non furono scritti realmente che quattro trattati, cioè l'introduzione e i commenti a tre poesie. La spedizione di Arrigo VII avrà interrotto il lavoro, e l'occupazione nella Commedia non avrà permesso di riprenderlo. Si è domandato quali potevano essere le canzoni che Dante voleva trattare più oltre, e se se ne trovino ancora fra le sue rime. A due di queste infatti possiamo assegnare con certa sicurezza il loro posto nella parte non scritta del libro. Il trattato XIV doveva trattare (secondo I, 12, v. 65, e IV, 27, v. 74) della Giustizia, e dovea essere dimostrato colà perchè da' savi era stata trovata la forma dell'allegoria (II, 1, v. 27); questo si riferisce manifestamente alla canzone *Tre donne,* nella quale la giustizia è personificata nelle tre donne, e che con le sue immagini misteriose forniva occasione di preferenza ad esternare le proprie idee sullo scopo dell'allegoria. Nell'ultimo, il XV trattato, doveva essere provato che la liberalità mostrata a malincuore non vale nulla (I, 8, fine), e che le virtù talvolta per vanità o per superbia ci appaiono meno amabili (III, 15. v. 108). A questo si acconcia la canzone *Doglia mi reca,* dove specialmente la sesta strofa corrisponde esattamente al primo cenno. Il trattato VII avrebbe discorso della *Temperanza* (secondo IV, 26), e si sarebbe parlato colà di Didone e di Enea; non esiste una poesia che si adatti a ciò.

Dante, esponendo al principio della sua opera filosofica lo scopo di questa, dice che molti avevano ammirato nelle canzoni, ch'egli avea scritte ad utile del suo prossimo, a causa della loro oscurità più la bellezza che la bontà, cioè il significato filosofico-morale. Questo egli voleva ora renderlo accessibile a tutti; poichè chi possiede il sapere è in obbligo di parteciparne agli altri, ed egli, aggiunge modestamente, non appartiene è vero a que' « pochi beati che seggono a quella mensa ove il pane degli Angeli si mangia, ... ma, fuggito dalla pastura del vulgo, a' piedi di coloro che seggono, ricolgo di quello che da loro cade ». E continuando la stessa immagine, chiama appunto la sua opera il convivio, dove le canzoni sono servite come vivanda, e il commento come il pane, il quale « la farò loro gustare e patire ». L'intenzione adunque era la medesima, che s'incontra in Brunetto Latini e in altri, cioè un'intenzione popolare, la diffusione del sapere,

ma in Dante nella trattazione di un soggetto assai più elevato (1). Egli scrive, dice, non pei cosiddetti letterati, perchè essi profanano la letteratura, e da nobil donna la fanno una prostituta, in quanto ritraggono da essa guadagno; egli scrive per coloro che possedono bontà dell'animo, e sono principi, baroni, cavalieri e molti altri tali nobili, non uomini soltanto, ma anche donne (I, 9). Questa dichiarazione è importante; ed egli stesso ha assai bene la consapevolezza della sua importanza, quando esclama alla fine del trattato I: « Questo sarà quel pane orzato, del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soverchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, il quale surgerà ove l'usato tramonterà, e darà luce a coloro che sono in tenebre e in oscurità per lo usato sole che a loro non luce ».

E questo intendimento popolare fu la ragione principale di un'altra innovazione: egli scrisse i suoi trattati scientifici non in lingua latina, ma in italiana, perchè quei nobili cavalieri e quelle gentildonne, a cui erano destinati, per fermo non avrebbero compreso il latino. In verità, già prima di Dante erano state scritte nel sec. XIII opere dotte in italiano, come la *Composizione del Mondo* di Ristoro d'Arezzo; specialmente si era tradotto tanto dal latino. Senonchè per un lavoro dell'importanza del *Convivio*, il quale trattava con i procedimenti dei grandi scolastici di metafisica, filosofia pratica e storia naturale, nessuno avea ardito di usare la lingua volgare. Quanto ciò gli apparisse un'innovazione lo mostra Dante nella maniera più chiara, con questo che in nove capitoli, quasi tutto il primo trattato, egli crede doversi giustificare del fatto che egli presenti una vivanda così nobile con pane orzato (cioè col commento italiano) e non con pane di frumento (cioè col latino). E qui comincia una difesa entusiasta, a suo modo passionata, della lingua italiana. Inverso essa egli ha i doveri dell'amore e della gratitudine come ad un'amica e benefattrice, come alla sua lingua naturale, come a quella de' suoi genitori, quella in cui egli ha poetato, e la quale gli schiuse la via al sapere. Quindi egli vuole far manifesta la sua eccellenza sinora nascosta, poichè quivi, dove essa procede senza l'ornamento accattato dalle rime e dal ritmo, ed esprime pensieri nuovi ed elevati quasi con

(1) Popolare in opposizione alla scuola, ma aristocratico però; perchè Dante si mantenne sempre ritroso rispetto al volgo.

la stessa capacità del latino, mostrerebbe tutta la sua propria vigoria e bellezza. E i dispregiatori della lingua materna, i quali le prepongono idiomi stranieri, specialmente il provenzale, li chiama « gli abbominevoli cattivi d'Italia, che hanno a vile questo prezioso volgare, lo quale se è vile in alcuna cosa, non è se non in quanto egli suona nella bocca meretrice di questi adulteri ».

Ciò che Dante ha fatto per dare alla lingua italiana la prevalenza sul latino, col quale si contendeva il dominio nella letteratura, è uno de' suoi meriti più belli e più splendidi. Come ha veduto giusto qui, lo mostra l'esempio del Petrarca, il quale, posteriore a lui, preferì nuovamente il latino, e del quale non rimase vivo se non ciò che ha scritto in italiano. Pure anche Dante non si è liberato che poco a poco dal pregiudizio del suo tempo a favore del latino, ed anzi in fondo in fondo mai del tutto. La *Vita Nuova* sembra, dall'allusione contenuta nel cap. 31, che l'abbia scritta in italiano per instigazione di Guido Cavalcanti, al quale la dedicò; ma nel cap. 25 è espressa ancora la sentenza che non si debba scrivere in volgare se non di amore, dacchè ciò si faceva solamente per essere inteso dalle donne. Nel *Convivio* è conceduta maggior nobiltà al latino, perchè « perpetuo e non corruttibile », il volgare « non stabile e corruttibile », perchè più bello, perchè seguiva l'arte, e il volgare solamente l'uso, perchè pure era capace di esprimere cose, a cui non bastava il volgare. Per l'uso dell'allegoria nella prima canzone è data come cagione che nessuna poesia in volgare sia sembrata degna di lodare la filosofia senza un velo. Frattanto Dante ha pure allora già scritto in italiano le sue canzoni sulla virtù; egli scrive in volgare sui problemi più alti della scienza, e lo difende e lo innalza in parole le quali muovono dal cuore. Il progresso adunque è considerevole. Il libretto *De Eloquentia Vulgari* si mette presso a poco dallo stesso punto di vista; come argomenti per la poesia italiana sono designati, accanto all'amore, le armi e la virtù. Il volgare qui è perfino detto più nobile del latino, appunto il contrario del *Convivio*. Intanto, come osservò giustamente il D'Ovidio, non bisogna prenderla così pedantescamente con un'espressione tanto vaga (*nobile*); la decisione poteva cadere a favore di una parte o dell'altra a seconda del concetto diverso e dello scopo diverso dell'autore. Qui sono ancor sempre distinti i poeti latini, quali *magni et regulares*, da quelli del volgare, perchè coloro si con-

ducono secondo arte, questi soltanto secondo il caso. Se Dante poi ha scritto in latino proprio questo libro che tratta della lingua italiana, può aver avuto certamente la sua ragione in ciò, ch'egli qui si volge appunto ai dispregiatori del volgare, i quali non leggevano che latino, e ai quali perciò doveva parlare in questa lingua per contraddire alle loro opinioni. Anche quest'opera cade già nell'epoca dell'esilio, del quale vi si parla (I, 6). Il *Convivio* la ricorda come progettata soltanto (I, 5): « Di questo si parlerà altrove più compiutamente in un libro ch'io intendo di fare, Dio concedente, di volgare eloquenzia ». Ma nel libro si trova un'allusione storica che lo trasporta prima del 1305, cioè il ricordo di Giovanni da Monferrato come vivente, il quale morì nel gennaio del 1305 (I, 12). Le parole del *Convivio* vorranno dire quindi che il libro come tale non ancora esisteva, cioè non era ancora compiuto e pubblicato, ciò che non esclude ch'egli ne avea scritta già una parte. Così spiegò il Fraticelli, e così il D'Ovidio.

Ma anche questo lavoro di Dante rimase incompiuto, non si sa perchè. Dovea avere almeno quattro libri, perchè si rimanda più volte (II, 4 e 8) al quarto, ed è interrotto al mezzo al cap. XIV del libro secondo. Il titolo originario è *De Eloquentia Vulgari;* così Dante designa l'oggetto del suo trattato nel testo medesimo (in principio e in fine del l. I) e nel *Convivio.* Più tardi lo si chiamò *De vulgari eloquio*, così già Giovanni Villani; ma pure in ciò non si conteneva un'ignoranza del proposito dell'autore; perchè Dante voleva infatti trattare del linguaggio volgare e non per avventura solamente dello stile poetico, come si è creduto più d'una volta. Solo lo stato incompiuto del libro può far sembrare che noi qui ci troviamo dinanzi ad una semplice poetica; ma l'autore dice espressamente al principio, l'*eloquentia vulgaris*, della quale egli si occupa, essere necessaria a tutti, e per essa si adopravano non solo uomini, ma anche donne e fanciulli, e alla fine del libro I definisce suo còmpito trattare dopo il *vulgare illustre* anche gli altri volgari, sino a scendere a quello, il quale è proprio solo di una famiglia. Cosicchè la dottrina dello stile e della forma della poesia non formava che una suddivisione dell'opera intera, e l'*eloquentia* di Dante è la lingua, o tutt'al più la facondia in generale (1).

---

(1) Così anche PIETRO ALLIGHIERI, nel *Commentarium*, ed. Nannucci,

Secondo l'abitudine del tempo Dante incomincia con l'origine del linguaggio medesimo, risponde ai quesiti, perchè esso fu dato all'uomo, e perchè a lui solo e non agli angeli e a' bruti, inoltre qual era stato il linguaggio di Adamo, dov'egli si decide per l'ebraico. Poi viene a parlare della confusione di Babele e della origine de' varii linguaggi e delle varie famiglie di linguaggi, delle quali egli vede tre in Europa. L'una è quella degl'idiomi romanzi, ne' quali egli dunque riconosce la base comune, l'unità originaria, sebbene non la spieghi giustamente. Sono anche tre le lingue romanze secondo Dante, le quali, distinguendole dalle loro particelle affermative, chiama nella maniera divenuta poi tanto usuale lingue dell'*oc*, dell'*oïl* e del *sì*. Erangli veramente sconosciuti lo spagnuolo ed il portoghese, oppure qui ha fatta valere di nuovo la sua influenza la predilezione pel simbolico numero tre? Gl'*Hispani* pone come rappresentanti della *lingua d'oc*, mentre che al dominio di questa appartenevano solo le due loro province di nord-est. I singoli linguaggi si suddividevano alla lor volta; si parla diversamente nelle diverse contrade, nelle diverse città, anzi talfiata ne' diversi rioni di una città medesima. La ragione, crede Dante, sta nel mutamento al quale son soggette tutte le cose umane, e che si compì variamente per la lingua nelle varie località. Così non s'intendono più gli uomini tra di loro, e non intendono più ciò che hanno detto i loro antenati, e sorge il bisogno di una lingua comune, sulla quale la lontananza di luogo e di tempo non ha alcuna influenza. Come una lingua tale fu trovata ora la *Grammatica*, cioè il latino, il quale è immutabile, perchè « fu regolato dall'accordo di molti popoli » (I, 9). Però le lingue romanze, secondo Dante, non derivano dal latino; al contrario, il latino non è che un'invenzione posteriore, un prodotto artificiale, in opposizione a quei prodotti naturali. La lingua volgare è antichissima, è il linguaggio naturale dell'uomo, il quale egli impara senza regole da chi lo circonda, come comincia la prima volta a formar parole; la grammatica, il latino vien acquistato mediante lo studio e solo da pochi.

Più oltre Dante si domanda quale delle tre lingue romanze

---

p. 84, adopra *eloquentia* nel senso di « favella »: « Rhadamanthus vero iudicat de *eloquentia*, utrum sit vera, ficta vel otiosa: unde « Rhadamanthus », idest « iudicans verba » ».

possa arrogarsi la precedenza; non risolve, perchè ciascuna può esibire le sue particolari produzioni letterarie; pure due ragioni gli paiono essere a favore dell'italiano, cioè l'inclinazione più forte verso la lingua comune della grammatica, e l'uso di esso come organo per la lirica più perfetta, quella del *dolce stil nuovo.* Senonchè l'Italia possiede molti diversi volgari, molti dialetti, dei quali l'autore distingue principalmente 14 in due grandi sezioni, ad oriente ed a ponente della catena degli Apennini. Dove ora fra di tanti è quell'uno volgare italiano nobile, il quale egli avea posto alla pari con le altre lingue romanze e a cui anzi riconosceva una specie di precedenza? Dante passa in rassegna i singoli dialetti, cita di ciascuno alcune parole come esempio, e confrontandoli al tipo letterario che gli sta dinanzi agli occhi, li rigetta, col suo temperamento passionato ed impaziente, tutti quanti, e biasima quasi ciascuno con parole acri, anche il toscano, anzi biasima i Toscani con particolare acrimonia, perchè essi sostengono di possedere il nobile linguaggio, e parlano e scrivono tanto più scorrettamente. Ma di quel volgare più nobile pure ritrovava nella sua rassegna le tracce nelle contrade più diverse, in Sicilia, Puglia, Toscana, Bologna, isolate anche nella Romagna, in Lombardia e Venezia, cioè presso i cortigiani, i quali, allontanandosi dall'uso speciale della loro provincia, adoperano dappertutto la stessa maniera di esprimersi. Questa è la celebre dottrina dantesca della lingua nazionale, la quale, comune a tutte le regioni del paese, non è identica con nessun dialetto e si eleva su di tutti. Anche oggidì noi diciamo che nessun dialetto corrisponde senz'altro alla lingua letteraria; ma noi riconosciamo pure che il rapporto in cui questa sta verso i singoli dialetti è molto vario, che uno di essi forma la base per essa, e questa ne nacque per semplice eliminazione di certi elementi, mentre si distingue dagli altri nei suoni e nelle forme. Dante non poteva ancora far questa distinzione, la distinzione tra lingua e stile, come osservò il D'Ovidio; egli designa entrambi con la parola *lingua*, e non vedeva che la lingua letteraria, ch'egli adoprava, derivava dal toscano, malgrado le differenze che vi scorgeva. E neppur poteva credere ciò, perchè secondo il suo convincimento la lingua letteraria, come la cosa più eccellente e più nobile, dovea essere anche la prima, e i dialetti una corruzione di questo tipo schietto, la cui esistenza egli dimostra mediante una deduzione scolastica *a*

priori. In ogni genere di cose, dice, vi è una forma semplice fondamentale a cui si misurano, come per i numeri l'uno, pei colori il bianco, per le azioni umane la virtù, ecc. Così la forma fondamentale dei volgari è quella lingua comune. Come c'è un volgare di Cremona, così ce n'è uno di tutta la Lombardia, e poi uno di tutta la metà sinistra d'Italia, e finalmente uno di tutta Italia, e come il primo è il cremonese, il secondo il lombardo, il terzo un *Semilatium* (l. *Semilatinum?*), così chiamiamo il quarto il *Latinum vulgare*, l'italiano. Per noi questo tipo comune è una astrazione, la quale esiste soltanto nel particolare; ma per Dante gli universali hanno realtà, ed egli perciò non ha più bisogno di domandare come si arriva a questo tipo, e donde provenga quella lingua comune, nella quale hanno scritto i migliori poeti di ogni contrada.

Questa lingua comune trovata così Dante la innalza con epiteti entusiastici: è il *vulgare illustre, cardinale*, *aulicum*, *curiale*, cioè la lingua nobile e perfetta della poesia, la quale procaccia fama ed onore, e la lingua cortigiana, quella della società colta. Una corte che si serviva di essa non esiste certamente in Italia, ma vi sono le membra di una corte ideale, cioè i più nobili della nazione, e specialmente i poeti insigni, i quali si sentono così legati pel vincolo di una comunanza ideale, come altrove lo è una corte per il principe. Ma questo volgare illustre non può adoperarsi ugualmente per tutti i generi di produzione letteraria. Dante distingue tre specie di stile, il tragico, il comico e l'elegiaco, nomi i quali non sono qui da prendere nel senso classico, ma in quello, molto diverso, medioevale, come una distinzione secondo la solennità ed elevatezza maggiore o minore della poesia. Il volgare illustre è la lingua atta soltanto alla tragedia, lo stile sublime, e qui si adopera anche la forma poetica più alta e più solenne, la *canzone*, mentre che ballata e sonetto occupano un posto inferiore e adoperano il *vulgare mediocre*. Così il *vulgare illustre* di Dante letterariamente non è altro che la lingua della canzone, e si viene a comprendere com'egli in certi sonetti di corrispondenza e specialmente nella Commedia poteva prendersi una maggiore libertà nell'uso di forme idiomatiche, anzi adoperare persino parole, che aveva espressamente biasimate nel trattato, cioè rispetto al tipo più nobile del volgare illustre.

Negli altri capitoli esistenti del secondo libro (II, 5 sgg.) l'au-

tore si occupa delle peculiarità metriche e stilistiche della canzone. La sua scelta severa e propriamente gretta di parole e costruzioni ci mostra il gusto schizzinoso di un'arte aristocratica. Ma i precetti restano qui insufficienti, e chi non sapeva digià trovava poco da imparare.

Più interessanti e specialmente oggi di grande importanza per la nostra conoscenza delle antiche leggi metriche sono i dati sulla struttura della poesia, il verso, la strofa e la sua partizione e sulla terminologia allora in uso. Del sonetto e della ballata doveva esser discorso nella parte che poi non è stata scritta.

Quest'opera di Dante contiene parecchi errori; se egli si solleva con la sua idea sul pregiudizio dominante, non se ne può liberare ancora nei particolari, e se si pone un problema importante non riesce a risolverlo realmente: poichè al suo metodo dovevano essere inerenti i difetti i quali sono proprii alla scuola del suo tempo. Ma appunto l'idea dell'opera ci mostra l'ardimento del suo genio; egli per primo tra' suoi connazionali seppe dall'uso irregolare del volgare pervenire ad una coscienza teoretica; il suo libro è il primo studio scientifico sulla lingua italiana, ed è anche per la prima volta un'*Ars poetica* regolare per una lingua volgare in generale, quali se n'erano avute solo per il latino. Così la poesia italiana, che venne ultima tra le romanze, fu quella la quale per opera d'un genio così originale come Dante si collegò per la prima e presso ai suoi primordii già con la riflessione, con la teoria dell'arte.

Lo zelo indefesso dell'imparare e del ricercare oscurò per un certo tempo in Dante, dopo la morte di Beatrice, l'ideale solo sino a quel tempo, il pensiero dominante dell'animo suo. E ancor altre influenze combattevano il ricordo della beata. Verso la fine della *Vita Nuova* Dante racconta com'egli una volta, immerso in profonda tristizia, aveva osservato ad una finestra una bella donna, la quale lo guardava piena di compassione, e come rivedendola più e più volte, aveva poco a poco trovato tal piacere alla sua vista, che venne in pericolo di obliare il dolore per la cara defunta, e come nacque da ciò una lotta violenta nel suo interno, la quale però finì, in seguito a una visione, con la vittoria di Beatrice. Dante medesimo ha poscia identificata questa consolatrice, questa *donna pietosa* o *donna gentile*, come suole chiamarla, con Madonna la Filosofia, la donna delle canzoni al-

legoriche e del *Convivio;* non può esser dubbio sulla sua realtà originaria; ma di questo piccolo inganno che si permise il poeta coi suoi lettori, non gli si può fare un delitto; perchè il suo sentimento per la *donna gentile*, il quale nella sua esaltazione gli sembrò prima così colpevole, non era in sostanza che un'inclinazione innocente e passata subitamente, ch'egli medesimo più tardi dovette anche riconoscere come tale.

Di natura affatto diversa è stato invece un altro amore di Dante, il quale ha trovata la sua espressione in parecchie poesie di lui. Sono quattro canzoni la cui relazione vicendevole si è riconosciuta da ciò che in tutte si gioca colla parola *pietra* o per lo meno questa è nominata in maniera significativa. Il carattere comune delle quattro poesie, che le distingue dalle allegoriche e da quelle per Beatrice, è il tono brusco, realistico. La canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro* è piena di ardente sensualità, in linguaggio ruvido ed energico, quindi piena di vigore spontaneo e di poesia. Sprezzato dalla donna amata, il poeta si immagina che possa toccare a lei la stessa pena che a lui, e gode in questo pensiero, come egli allora afferrando le sue trecce bionde, che ora sono il suo tormento, guardandola fiso negli occhi, prenderebbe vendetta e sazierebbe la sua sete d'amore. La descrizione dei suoi dolori, l'immagine di Amore terribile che l'ha gettato a terra e fa cadere su di lui i suoi colpi, sono di una forza invadente di passione. Una delle più belle composizioni di Dante in generale è poi la canzone: *Io son venuto al punto della rota.* Con immagini ed espressioni potenti, plastiche, è descritto l'inverno, tutte le cose intirizzite, annichilite, e in contrapposto l'animo del poeta che arde sempre d'amore. Era un argomento già ben noto ai trovatori; ma giammai era stato condotto con tale arte il contrasto tra la natura e lo stato dell'animo; ogni strofa comincia colla pittura di paesaggio e finisce vibrando nel pensiero melanconico della sua propria passione infelice; specialmente efficace è la strofa V:

> Versan le vene le fumifere acque
> Per li vapor, che la terra ha nel ventre,
> Che d'abisso le tira suso in alto;
> Onde 'l cammino al bel giorno mi piacque,
> Che ora è fatto vivo, e sarà, mentre
> Che durerà del verno il grande assalto.

La terra fa un suol che par di smalto,
E l'acqua morta si converte in vetro
Per la freddura che di fuor la serra.
Ed io della mia guerra
Non son però tornato un passo arretro.
Nè vo' tornar; chè se 'l martirio è dolce,
La morte de' passare ogni altro dolce.

La poesia *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* è strettamente legata alla precedente e ne riassume nella prima strofa il pensiero un'altra volta. Verso la fine il poeta esprime il desiderio, spesso malinteso dagl'interpreti, d'incontrare la donna amata in luogo solitario, sur un prato verdeggiante, circondato all' intorno da alti colli, ed ella stessa piena di amore, come mai donna è stata; ma prima che ciò avvenga, i fiumi correranno all'insù per i monti. Questa poesia è una sestina, ha cioè quella forma artificiosa che inventò Arnaldo Daniello, che pochi soltanto imitarono in provenzale, e che Dante pel primo trapiantò nella poesia italiana. Questo, come si mostrò meglio in seguito, non fu un acquisto felice; il ritorno delle stesse sei parole finali per sei strofe e un commiato di tre versi e sempre in altro ordine rigorosamente prescritto (cioè con scambio di una coppia di versi, verso 6 a verso 1, 5 a 2, 4 a 3:

I, *a b c d e f.* II, *f a e b d c.* III, *c f d a b e*, ecc.)

è un vincolo insopportabile pel pensiero, senza offrire nondimeno un compenso all'orecchio. È curioso vedere come appunto qui, dove la sua poesia ha un carattere realistico, in Dante più guadagna luogo l'artificio della forma e il giuoco di parole. Nella canzone *Io son venuto* abbiamo ciò solo in misura limitata, e qui non con cattivo *effetto;* la ripetizione della parola in rima ne' due versi finali d'ogni strofa (*rima equivoca*) ci fa quasi sentire qui il battito ripetuto dello stesso pensiero che tormenta il poeta. Invece nella canzone *Amor tu vedi ben che questa donna* il contenuto è interamente soffocato dall'artificio della forma. Ciò che Dante inventò qui era qualche cosa che non era stata mai tentata, come egli stesso fa rilevare con orgoglio nel congedo, e qual valore dava alla sua invenzione, lo mostra la menzione che ne fa nel *de eloq. vulg.* II, 13 dove la chiama *novum aliquod atque intentatum artis.* Qui son ripetute le stesse parole finali non solo nel corpo della

strofa (le solite *rime equivoche*), ma ricorrono anche per tutte le strofe, in guisa che l'ultima parola finale dell' una strofa occupa nella strofa seguente i luoghi della prima, le altre ciascuna i luoghi di quella parola che nella prima strofa le seguiva:

I: *a b a a c a a d d a e e.*
II: *e a e e b e e c c e d d.*
III: *d e d d a d d b b d c c.*

Così cinque strofe, sicchè in ultimo *a* sta al principio e *b* alla fine, ed un congedo *a e d d c b.* Si chiama sestina doppia, non a buon dritto, perchè non vi sono che 5 parole finali, e l'ordine è tutto diverso dalla sestina; pure questa forma complicata si sarà svolta da quest'ultima. Si può condannare questo giochetto per sè stesso, ma bisogna sempre ammirare in che grado Dante domina l'espressione per poter aggirarsi tra queste difficoltà ed esporre i suoi pensieri ancor con sufficiente chiarezza, mentre le *rime equivoche* precedenti, pur tanto più semplici, per lo più sono affatto inintelligibili.

Chi era questa *pietra* al cui nome reale o fittizio alludono le quattro canzoni? Un'asserzione sollevata nel sec. XVI da Anton Maria Amadi, che fosse una pietra degli Scrovegni da Padova, è stata respinta dal Carducci, e scoverta dall' Imbriani una leggiera invenzione. Le congetture più recenti sulla personalità non furono fortunate, e dobbiamo contentarci di non conoscerla, come tante cose nella vita di Dante. Giustamente però il Carducci e l'Imbriani pongono le poesie nel tempo prima dell' esilio, cioè negli anni nonagesimi; questo linguaggio della passione è quello di un giovane. E noi ci troviamo qui di certo in presenza di un amore sensuale; se specialmente si legge la canzone *Così nel mio parlar*, non si può pensare alla filosofia, ancor meno a Beatrice o ad altro affetto spirituale.

Di fronte a quella esaltazione mistica, a quel culto religioso dell'ideale femminino, la sensualità fè valere i suoi diritti. Appunto nel poeta suole la parte terrena essere anche potente, col calore della sua fantasia e del suo temperamento. Ed è un tratto generale nei poeti del *dolce stil nuovo;* essi avevano spiritualizzati i loro sentimenti, portatili in collegamento colle cose più elevate; ma accanto a questa adorazione pura della donna non potevano mancare affetti più materiali. Guido Guinicelli, l' autore di questo culto

d'amore, Dante l'incontra nel settimo cerchio del Purgatorio, dove si espiano le colpe di desideri carnali (luxuria). Dante stesso fra tutti i cerchi del monte qui solamente prende parte alla pena purgatoria delle anime; prima che possa giungere al paradiso terrestre deve attraversare il fuoco purificatore, e ne sente l'ardore così forte ch'ei si sarebbe gettato in *bogliente vetro* per rinfrescarsi. Nell' Inferno, come s' è notato, egli mostra la pietà più profonda per coloro, i quali sono dannati per peccati d' amore, come Francesca e Paolo. Che Guido Cavalcanti non era esente da inclinazioni mondane, mostrano parecchie delle sue poesie. Questo era il *folle amore*, come lo contrapponevano già i poeti provenzali e francesi antichi all'amore virtuoso; esso poteva turbare temporaneamente il puro sentimento spirituale, ma non distruggerlo: questo era religione: l' uomo non cessava di essere uomo; egli peccava e ritornava pentito all'adorazione del suo ideale. Un tale periodo di smarrimento c' è stato anche per Dante. Fu quel tempo nel quale Guido Cavalcanti gli diresse il sonetto:

Io vengo il giorno a te infinite volte
E trovoti pensar troppo vilmente.

Guido lamenta che non lo può visitare più, non può lodare più come prima il suo poetare, senza temere della sua fama propria, a cagione della vita bassa, nella quale egli degrada il suo animo nobile, a cagione del suo trafficare con *gente noiosa,* ch'egli evitava in altri tempi.

Ed anche su questo traffico indegno, giusta la sentenza di Guido, sparge qualche luce un passo della Commedia ed una corrispondenza in sonetti di Dante, e nello stesso tempo servono a precisare più da vicino questo periodo di sventatezza giovanile. Quando Dante nel sesto cerchio del Purgatorio incontra l' anima del suo amico Forese Donati, che espia il vizio della gola, gli ricorda la vita che una volta hanno passata insieme con le parole (*Purg.* XXIII, 115):

. . . . . Se ti riduci a mente
Qual fosti meco e quale io teco fui,
Ancor fia grave il memorar presente.
Di quella vita mi volse costui
Che mi va innanzi (*cioè Virgilio*) .....

Forese era fratello di quel Corso Donati, che fu poi il più acerbo

nemico di Dante e di sua parte, morì il 28 luglio 1296. In ogni tempo si sono intese le parole di Dante come un ricordo di errori comuni, di una vita dissoluta, e questo certamente è esatto; soltanto che non si deve, fuorviato dal complesso di quel passo, addebitare a Dante di aver preso parte alle propensioni di Forese per i piaceri della tavola, come ha fatto, fra gli altri, anche il Witte. Già non si può sapere se quelle parole abbiano un riferimento immediato al vizio del cerchio, nel quale in quel momento si trova colui che parla; il settimo cerchio, quello della lussuria, sta ancora al di sopra di Forese; anche in questo poteva egli dover rimanere ancor lungamente, e questo essere il vizio che avea comune con l'amico. Inoltre contraddice direttamente all' opinione del Witte la seconda testimonianza che abbiamo intorno al rapporto fra Dante e Forese.

È una corrispondenza di cinque sonetti, due di Forese a Dante, tre di Dante a lui. Quattro di essi erano conosciuti da molto tempo: ma erano tenuti come spurii, perchè essi nel loro carattere si allontanano interamente dalle altre poesie di Dante. Ormai la loro autenticità è dimostrata, parte per la menzione che se ne fa nel commento dell'Anonimo Fiorentino alla Commedia, parte pel loro contenuto rispondente a fatti assodati. Se essi in realtà hanno un' intonazione tutta diversa da quella a cui non siamo abituati nella lirica di Dante, non fa d' uopo meravigliarcene. Anche in altri poeti dello stile alto trovammo al certo di questi saggi isolati nella maniera realisticamente ruvida, la quale era rappresentata allora principalmente da Rustico di Filippo e Cecco Angiolieri, e che si occupava delle cose della vita volgare scherzando e motteggiando.

Guido Guinicelli scrisse il sonetto della Lucia dal cappuccio a vari colori, e quello contro una vecchia e malvagia strega, Guido Cavalcanti quello sulla gobba azzimata. E così anche Dante, dopo aver scritte le poesie a Beatrice e forse anche già la prima canzone filosofica, non ha sdegnato ne' tre sonetti *Chi udisse tossir la mal fatata*, | *Ben ti faranno il nodo Salamone* e *Bicci Novel figliuol di non so cui* di rimproverare con parole crude, prese dalla vita ordinaria, a Forese Donati, che qui è nominato col nomignolo di Bicci, l'abbandono di sua moglie, lo scialaquo del suo avere in conviti ghiotti, sin quasi il furto, onde egli dovette prendersi come risposta da Forese lo scherno sulla longanimità con cui sop-

portava le offese recate alla sua famiglia. Dante e Forese erano legati di intima amicizia, come mostra il passo del *Purgatorio,* e quindi noi non dobbiamo pigliar troppo sul serio quei rimproveri. È, come credette anche il Del Lungo, un semplice strazio per burla, spassi di genere un po' grossolano, quali erano allora favoriti, e interessanti soprattutto perchè ci fan vedere una volta il grand'uomo senza piedestallo, dal suo lato schiettamente umano e nella pratica della vita giornaliera della sua città. Appunto da ciò proviene anche che questi versi sono talvolta molto oscuri a causa di frasi proverbiali e di allusioni a costumi e ad avvenimenti che non conosciamo; sinora non è riuscito ad alcuno il decifrarli completamente.

Dante rimprovera all'amico la sua crapula; questo egli non poteva fare neppure per scherzo, s'egli stesso non praticava di meglio; Forese avrebbe rigettata l'accusa su di lui. Dunque quello, in cui Dante era compagno di Forese, non è stato questo, ma una vita frivola per altro rispetto. Ora Dante gli rimprovera certamente anche l'abbandono della propria moglie, e certo la vita lasciva conduce sempre fuori di casa; perciò se Forese non gli rifece anche questo biasimo, si dovrà conchiudere che appunto Dante non era ancora ammogliato in quel tempo.

La moglie di Dante fu Gemma di Manetto Donati, di un altro ramo della famiglia alla quale appartenevano Forese e Corso. Quando abbia avuto luogo il matrimonio con lei, non è sicuro; però se si riguarda la considerazione fatta ora, lo si porrà al più presto nella metà degli ultimi dieci anni del secolo; perchè l'epoca dei sonetti a Forese non può esser seguìta immediatamente alla morte di Beatrice. Sino a che a Dante si diè una numerosa prole, questo in verità era difficilmente accettabile; secondo i biografi più antichi dovette aver avuto sette figliuoli. Ma il Todeschini e il Passerini ne hanno cancellata una parte, come inventata di pianta; non rimangono che i due figli Pietro e Jacopo e una figlia Antonia; contro l'esistenza d'una seconda figlia Beatrice, l'Imbriani ha fatte valere alcune ragioni non indifferenti. Di Gemma Donati abbiamo notizie molto scarse; sopravvisse a Dante, il 1333 compare ancora in un documento; pure, secondo afferma il Boccaccio, Dante non l'avrebbe riveduta più dopo il suo esilio; certamente per lungo tempo ella neanche avrebbe potuto lasciare Firenze, poichè, come dice lo stesso Boccacio, dopo la partenza

del marito, ella vivea stentatamente co' figli, e al padre, con tutto l'amore che potesse portar loro, non poteva saltar in mente di tirarseli dietro per il mondo nella propria indigenza. Nelle sue opere Dante non ha mai parlato di Gemma. Ma questo s' intendeva benissimo: gli argomenti ch' egli trattava, non gli fornivano occasione a ciò. L'amore ch'egli cantava, distava molto da quello che poteva trovare in sua moglie. L'amore, come si manifesta in Dante e ne' contemporanei, esclude propriamente il matrimonio; tutti questi poeti tacciono affatto de' loro rapporti di famiglia. La moglie ha una parte prosaica; ella sta tutta fuori dell' orizzonte letterario, e accanto all' affetto, che le si dedicava, poteva esistere benissimo un' altra vita di sentimento, la quale si considerava come superiore. Già per questa ragione è pure affatto impossibile riconoscere in Gemma Donati la *Donna consolatrice* della *Vita Nuova*, come taluni tentano sempre far di nuovo: poichè, fatta astrazione da ciò, che le circostanze non combinano, il matrimonio agli occhi di Dante non poteva punto apparire come contrasto al suo amore, come infedeltà verso Beatrice. Si son poi volute trovare pure delle allusioni ascose, indirette nella Commedia, le quali mostrerebbero la discordia dei coniugi e il carattere cattivo di Gemma, e si è disputato molto su di ciò lunga pezza, senza vero risultato. Ad ogni modo bisognerebbe guardarsi dal tirare delle conseguenze troppo assolute dalle invettive morali di Dante; la moralizzazione e la satira esagerano facilmente; per quel momento menano l'autore, specialmente l' appassionato Dante, più oltre di quel ch'egli sarebbe andato riflettendo con più calma su tutti i lati del fatto; p. es., se nella canzone *Poscia ch'Amor* è detto alla fine che tutti i viventi operavano contro le regole della *Leggiadria*, si vorrà pensare che il poeta abbia creduto realmente che sulla terra non vi fosse più un uomo di nobile costume? Questo contraddice a ciò ch' egli medesimo ha detto altre volte. Da tutte le faticose ricerche sulla povera Gemma Donati non risulta nientr' altro di quello che se ne poteva saper prima, cioè che il matrimonio di Dante avea un carattere prosaico, era stato conchiuso come un affare qualunque, e per soddisfare al dovere della posizione sociale, senza romanticismo, cioè era un matrimonio come forse tutti i matrimonii di allora, come tanti anche d'oggi.

Il vecchio comune del secolo XIII non permetteva al cittadino

un' esistenza in ozio e in contemplazione, e anche la natura di Dante non era fatta per questa. Egli negli anni giovanili avea cinte le armi per la sua patria; ora adempiva i doveri verso di essa anche con la partecipazione personale ai pubblici negozii. Quest'attività politica fu la causa della sua triste sorte, ma la sua poesia guadagnò nella scuola severa dell'esperienza e de'dolori; essa fu toccata dal soffio d' una vita tempestosa, divenne espressione di ciò che moveva potentemente quell'epoca e quella società. Oggi, quando consideriamo le cose da lontano, ci figuriamo facilmente che Dante abbia dovuto avere una parte considerevole nella politica; ma questo era quasi impossibile nella Firenze di allora, anche pel genio. La costituzione dello stato era affatto democratica; la signoria dei priori si cambiava ogni due mesi, e tutti i decreti dovevano passare una serie di assemblee di molti membri prima che potessero giungere ad eseguirsi. Qui ancora a mala pena poteva farsi valere l' individuo, e talento ed abilità non procacciavano durevole eminenza. Però c'interessano oggidì vivamente gli atti politici di Dante; ma per se stessi non erano essi di speciale importanza, e allora nessuno pensava ad attribuirvela. Con la vittoria dei guelfi sui ghibellini il 1267 e con la riforma di costituzione del 1282 il governo era passato sempre di più nelle mani del popolo, e i celebri *Ordinamenti della giustizia* del 1293 esclusero la nobiltà in tutto e per tutto dalle cariche ufficiali. In seguito, il 1295, le fu fatta certamente una concessione; come nella repubblica romana i patrizi poteano pervenire al tribunato facendosi adottare, per formalità, da un plebeo, così in Firenze i membri dell' aristocrazia ridivennero capaci della partecipazione al governo mediante l'iscrizione in una delle arti, spesso, naturalmente, senza che esercitassero realmente il mestiere o il commercio. Se Dante si trovasse in questa posizione, si disputa su ciò. Prima non si dubitava che la sua famiglia appartenesse alla nobiltà: ma il Todeschini ha fatto valer de' dubbii su quest'opinione molto antica; certo è che molti di essi ha scossi il Fenaroli; nondimeno restano alcuni punti oscuri, i quali dànno campo al dubbio. Secondo un vecchio registro, Dante si fè iscrivere nell' arte dei medici e speziali, la quale corrispondeva di più alle sue proprie occupazioni scientifiche: ma questo non prova nulla per la sua nobiltà, perchè egli anche come popolano dovea entrare in un'arte. Il 3 giugno 1296 era membro del consiglio de' cento e prese la

parola innanzi all' assemblea. Il 7 maggio 1299 si trovava come ambasciatore fiorentino in affari della lega guelfa toscana presso il comune di S. Gemignano. Nell' anno 1300, dal 15 giugno al 15 agosto sedette nel collegio de' sei priori. La fazione guelfa in Firenze si era da qualche tempo divisa; prima fu una discordia di due grandi famiglie, i Cerchi e i Donati, com'era già stato il principio delle fazioni de' guelfi e de' ghibellini, e, come succedeva allora, questo dissidio si allargò sempre più, aderendo altre famiglie a quelle; l' elezione stessa di Dante pare sia stata tempestosa, e avvenuta coll' opposizione de' suoi avversarii; questo fanno supporre le parole che scrisse più tardi il poeta in una lettera citata da Leonardo Aretino, che ogni sua miseria abbia avuto il principio e la causa nell'assemblea per la sua elezione a priore. Quando il contegno delle due parti divenne più minaccioso, la signoria, per la sicurezza della pace, decise allontanare da Firenze i membri più ragguardevoli di ciascuna fazione (24 giugno 1300). I Donateschi furon mandati a Castel della Pieve, e i Cercheschi, e tra questi Guido Cavalcanti, a Sarzana. Quest' ultimi, a causa dell' aria malsana del loro luogo di esilio, ove ammalò Guido Cavalcanti, ebbero presto la permissione di tornare; ma Dante allora non era più in carica. Poscia tornarono anche i Donateschi; solo Corso Donati rimase in Roma, e agitava appo il pontefice per la sua parte, la quale si atteggiava a solo partito veramente guelfo, e cercava di porre i più moderati avversari in fama di ghibellini. Scopertasi una congiura, i capi de' Donateschi furono nuovamente banditi (giugno 1301) e i Cerchi ottennero in Firenze la preponderanza; dopo che essi, alla fine di maggio del 1301, ebbero decisa in Pistoia la lotta tra i due rami della famiglia Cancellieri, detti de' Bianchi e de' Neri, a favore de' Bianchi imparentati con loro, e cacciati i Neri, essi e la loro parte stessa presero il nome di guelfi Bianchi, e i Donateschi si chiamarono Neri. In questo tempo di eccitamento, nel quale si preparava una grande disgrazia per la città e per Dante, questi appare ancora parecchie volte in faccende pubbliche. Il 13 e 14 aprile 1301 votò nel consiglio delle *Capitudini* (cioè de' capi d'arte) e di altri *Sapientes* sul modo dell'elezione della signoria; il 28 aprile 1301 egli con un decreto de' sei ufficiali di strade fiorentini, venne, coll'aggiunta di un notaio, Ser Guglielmo della Piagentina, incaricato di far allargare e restaurare la strada S. Procolo dal Borgo

della Piagentina sino al fiumicello Affrico. Il 19 giugno 1301 in due riunioni del consiglio de' cento dette il suo voto sfavorevole, che il comune non dovesse accordare al papa la truppa ausiliare di 100 soldati da lui richiesti (*quod de servitio faciendo Domino Papae nihil fiat*), un voto, che restò nella minoranza, e servì poscia come un capo di accusa contro Dante. Un' altra volta votò, non si sa in che senso, il 13 settembre 1301, nell' assemblea di tutti i consigli sulle misure da prendere pel mantenimento degli *ordinamenti* e statuti del popolo.

Papa Bonifazio VIII istigato dai Neri e ben disposto a far prò dell'occasione per accrescere la sua potenza in Firenze, decise di mandare nella città un cosiddetto paciaro, nella persona di Carlo di Valois, fratello di Filippo il Bello di Francia; poichè durante la vacanza del trono imperiale il papa pretendeva per sè i diritti imperiali di sovranità, e così anche l'autorità di porre un vicario per la provincia toscana suddita dell'impero. Carlo di Valois venne il 1° di novembre in Firenze; prima di entrare in città avea giurato di rispettarne le leggi; ma non tenne la parola, presto favorì apertamente i Neri e mise a profitto il suo soggiorno principalmente per fare immense estorsioni di denari. Corso Donati entrò in città, e per parecchi giorni seguì un feroce sacco e fuoco da parte de' Neri; furon sacrificate anche vite di uomini. L' ultima signoria de' Bianchi depose per forza la sua carica prima del tempo; se ne istallò una de' Neri, e del potere così acquistato, come di solito in queste lotte de' comuni italiani, si servì la fazione vittoriosa per opprimere crudelmente gli avversari. Nel corso dell' anno 1302 ne furono condannati 600, parte a morte, parte all' esilio; i delitti che si apponevano loro, erano frode o offesa dei governanti, naturalmente semplice pretesto in quasi tutti per liberarsi degli avversari, e quindi l' accusa avveniva molto frequentemente per semplice voce pubblica. Con tanti altri anche Dante ebbe questa sorte: lo colpì, fra' primi, il 27 gennaio un decreto del podestà Cante de' Gabrielli da Gubbio, il quale, *super eo et ex eo quod ad aures nostras et curie nostre notitiam, fama publica referente, pervenit*, lo accusa di baratteria, di estorsione, di corruzione e di agitazione contro il papa, Carlo di Valois e lo stato pacifico della città e della parte guelfa, e lo condanna *in contumaciam* al pagamento di una somma molto considerevole (5000 fiorini piccioli), o, nel caso non avvenga il pagamento fra

tre giorni, alla perdita di tutti i beni, in tutti i casi però all'esilio fuori di Toscana per due anni, e all'esclusione da ogni carica e dignità. Il 10 marzo poi, non avendo egli pagata la multa e non essendo comparso alla citazione, e però avea tacitamente confessata la sua colpa, vien disposto mediante un altro decreto che, se egli pervenga mai in potestà del comune, debba essere bruciato vivo.

Così la lotta di parte, che dilaniava continuamente le repubbliche italiane, gettò fuori della sua patria, insieme a molti altri valenti cittadini, anche il più gran poeta d'Italia. In un tempo in cui l'uomo era cresciuto tanto più che non oggi attaccato al suo suolo e ai rapporti della sua nascita, l'esilio avea un significato tutto diverso, era lo strappo da ogni cosa cara che si possedeva, una catastrofe decisiva per tutta l'esistenza avvenire. I Bianchi espulsi di Firenze si unirono ai Ghibellini esuli già da lungo tempo, da' quali già prima essi non erano stati così da lungi come i Neri, e fecero parecchi tentativi armati contro la città. L'8 giugno 1303 si riunirono Cerchi, Uberti, Ubertini, Guidalotti, Pazzi, Ricasoli ed altri nel coro della chiesa di S. Godenzo nel Mugello, per assicurare agli Ubaldini, durante la lotta imminente, rifacimento di danni per le loro possessioni, specialmente pel forte castello Montaccenico; era presente anche Dante, il suo nome figura fra quelli de' mallevadori dell'accordo conchiuso nel documento ancora conservatoci. Ma in questo partito alleato de' Bianchi e de' Ghibellini cominciarono presto a muoversi le impure passioni, discordia, gelosia, egoismo insomma, come suol produrli lo esilio nei vinti, e così non garbò molto a lungo la loro compagnia all'animo altiero di Dante; più ancora che la stessa sventura lo opprimeva l'essere da ugual sorte legato a' bassi e dappoco. Nei celebri versi, in cui si fa profetare la sua sorte dal suo antenato Cacciaguida, è detto (*Parad.* XVII, 61 sgg.):

> E quel che più ti graverà le spalle
> Sarà la compagnia malvagia e scempia,
> Con la qual tu cadrai in questa valle;
> Che tutta ingrata, tutta matta ed empia
> Si farà contra te: ma poco appresso
> Ella, non tu, n'avrà rossa la tempia.
> Di sua bestialitate il suo processo
> Farà la pruova, sì ch'a te fia bello
> Averti fatta parte per te stesso.

Quand'egli vede di non essere più compreso, nè dagli uni nè dagli altri, nè da guelfi nè da ghibellini, si ritira in sè stesso, forma, come suona la sua fiera parola, una parte per sè. Questo avvenne probabilmente il 1303, dopochè in primavera le armi degli esuli rimasero vinte presso il castello Pulicciano. Ancor nello stesso anno 1303 o al principio del seguente andò nell'Alta Italia, dove trovò un primo rifugio alla corte di Bartolommeo della Scala in Verona. Quando morì papa Bonifazio, il suo più mite successore Benedetto XI al principio del marzo 1304 mandò il cardinale Niccolò da Prato, vescovo di Ostia, per ristabilire la pace in Firenze; ma i suoi sforzi riuscirono vani. Il 30 luglio i Bianchi, sotto la guida di Baschiera della Tosa fecero dalla Lastra un assalto su Firenze, penetrarono dentro la città, ma per la soverchia fretta frustarono la loro buona riuscita, e furono nuovamente messi in fuga. Nel 1306 (10 aprile) cadde Pistoia, difesa virilmente da Tolosato degli Uberti quasi un anno, e poco dopo i Fiorentini ebbero Montaccenico per tradimento degli Ubaldini. I nuovi negoziati del paciaro pontificio Cardinale Napoleone Orsini andarono pure a vuoto, e così l'anno 1307 la speranza della parte esule era completamente prostrata. Dante menava una vita errante, spesso oppresso da vera indigenza, costretto ad invocare l'aiuto altrui pel suo mantenimento, perchè era stata confiscata la sua poca sostanza in Firenze. Nella sua lettera di condoglianza per la morte di Alessandro da Romena ai nipoti di lui, Oberto e Guido (verso il 1304), dice che la povertà gli abbia impedito di presentarsi ai funerali. Ad un'anima così fiera doveva specialmente esser duro il vivere della grazia altrui, la quale i principi e signori di quel tempo spesso non davano senza unirvi dell'oltraggio:

> Tu proverai sì come sa di sale
> Lo pane altrui e com'è duro calle
> Lo scender e il salir per l'altrui scale,

gli predice Cacciaguida nel citato luogo del *Paradiso*, e commovente è il lamento del poeta sul suo esilio in principio del *Convivio* (I, 3): « Per le parti quasi tutte alle quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando, contro a mia voglia, la piaga della fortuna ..... Veramente io sono

stato legno sanza vela e sanza governo ..... » (1). Constatare tutti i luoghi, dov'egli successivamente è dimorato, oggi è affatto impossibile, e sol qua e là ci son noti per documenti singoli punti di questo triste pellegrinaggio. Il 27 agosto 1306 si trovava in Padova, dove fu testimone nella stipulazione di un atto notarile. Il 6 ottobre dell'anno medesimo in Sarzana, nella Lunigiana, come procuratore del marchese Franceschino Malaspina, firmò il trattato di pace tra la costui famiglia e il vescovo Antonio di Luni. In questo tempo sarà dunque da porre anche il soggiorno più lungo alla corte de' Malaspina, i quali egli ha encomiati con grato animo nel canto VIII del *Purgatorio*. Poscia Dante si recò nel Casentino, si è supposto, pur senza fondamenti certi, presso Guido Salvatico, del ramo dei conti Guidi di Dovadola. Di qui scrisse a Moroello Malaspina di Villafranca, appo il quale egli avea fatto soggiorno ultimamente prima di partire, una lettera nella quale gli narra, com'egli giunto alle sorgenti dell'Arno, fu assalito subitamente da un amore violento, e come perciò dovette abbandonare il suo proposito di non cantare più le donne e di darsi soltanto alle gravi contemplazioni della scienza, e gli manda una canzone, la quale descrive la sua passione nuova.

Questa passione, la quale prese l'uomo più che quarantenne, oppresso da cure, occupato dai più profondi pensieri, era manifestamente un amore puro, platonico, tale quale ispirava a preferenza la poesia. Il contenuto della lettera, con le sue immagini potenti, non contraddice a ciò; la donna amata è un'apparizione, che scende come un fulmine; come una folgore lo colpisce la fiamma della sua bellezza. La canzone, la quale contiene in parte le stesse espressioni della lettera, ha tutto il carattere della scuola filosofica fiorentina; l'anima si dipinge l'immagine di Madonna e la riguarda, e si adira poi contro sè stessa, perchè essa ha acceso il fuoco che la consuma; la vita fugge come Amore lo colpisce; poi l'anima ritorna nel cuore, e l'amante, riguardando la ferita la quale lo struggeva, trema di paura. Solo ad un sentimento spirituale siffatto, come radice della poesia, egli poteva attribuire anche l'importanza per scriverne ad un principe. Un nuovo amore bene appariva in contraddizione con la posizione di

(1) Ch'egli si dovette proprio ridurre fino a mendicare presso i Grandi lo mostra la lettera a Can Grande, § 32.

Dante allora e col suo modo di pensare; senonchè chi per questa ragione nega tutto questo rapporto d'amore, dichiara apocrifa la lettera o allegorica insieme alla canzone, costui non conosce appunto le contraddizioni del cuore umano. Ad un'altra inclinazione amorosa passeggiera, la quale cade nel tempo dell'esilio, allude un passo del *Purgatorio.* Esso è molto oscuro e ha dato luogo alle più svariate congetture. Quando Dante si avvicina all'anima del poeta Buonagiunta da Lucca, gli sente mormorare qualche cosa e coglie il nome di Gentucca; più oltre quegli dice a lui (*Purg.* XXIV, 43 sgg.):

> Femmina è nata e non porta ancor benda,
> Cominciò ei, che ti farà piacere
> La mia città, come ch'uom la riprenda.
> Tu te n'andrai con questo antivedere:
> Se nel mio mormorar prendesti errore
> Dichiareranti ancor le cose vere.

Dunque Dante amò una volta in Lucca una donna che si chiamava Gentucca, la quale nell'anno 1300 era ancora nubile. Questo è tutto ciò che impariamo, e ciò che si è congetturato intorno alla persona di Gentucca, manca di ogni fondamento. Solo questo mi pare indubitabile, che anche questo è stato un amore puro, spirituale; altrimenti Dante non l'avrebbe eternato in questo punto del suo viaggio mistico. Si domanda, quando ebbe luogo la dimora in Lucca? In generale si crede che sia stato tra il 1314 e il 1316, quando Uguccione della Faggiuola si era impadronito della città; perchè prima questa si tenne dalla parte guelfa ed era in lega con Firenze. Ma il Witte a ragione ha dichiarata malsicura questa data; da quando egli formò parte per sè, Dante non aveva ragione di evitare la dimora presso guelfi, e guelfi erano parecchi dei suoi più generosi protettori, i Malaspina, e più tardi Guido da Polenta, presso cui morì. In quel tempo, in cui le lotte erano cessate, cioè fra il 1307 e il 1310, poteva dunque benissimo fare una visita a Lucca. Egli stesso allora era di sentimenti conciliativi; ciò si vede dal *Convivio*, dove non si trova espressa nessuna parola violenta contro la sua patria, ma piuttosto il desiderio di poter riposare colà l'animo stanco con buona pace dei concittadini, e di trascorrervi quel che gli rimaneva ancora della vita (I, 3), e, secondo Leonardo Aretino, egli diresse un'epistola al popolo fiorentino, la quale mostrava la

sua innocenza e cominciava con le parole di Micha (VI, 3): *Popule mee, quid feci tibi?*

Sulle peregrinazioni del poeta e il suo stato di animo in questo tempo darebbe le rivelazioni più interessanti la lettera di Frate Ilario, se la sua genuinità non soggiacesse a grave dubbio. L'autore, un monaco del monastero Santa Croce del Corvo in Lunigiana, manda ad Uguccione della Faggiuola la prima parte della Commedia, e gli scrive come colui, la cui opera egli riceve qui, era venuto al monastero, e interrogato che cosa cercava, avea taciuto e contemplato l'edifizio, e finalmente rinnovatagli la domanda lo aveva rimirato e risposto: « Pace ». Quando venne in più dimestichezza con Ilario, egli avea tratto dal seno un libretto e portolo al monaco, e quando questi si meravigliò perchè era scritto in italiano, disse che l'avea prima cominciato in latino, ma scelta poi l'altra lingua perchè la conoscenza del latino spariva sempre più. Ilario dovea provvederlo di glosse e mandarlo ad Uguccione; le altre due parti sarebbero state dedicate a Moroello Malaspina e Federico di Sicilia. Secondo ciò che dice il monaco, Dante, quando venne al monastero Santa Croce del Corvo, si sarebbe trovato sulla via *ad partes ultramontanas*, cioè, come indubbiamente s'intende, verso Francia. Quest'epistola contiene cose assai inverosimili; come si può credere, specialmente, che Dante abbia consegnata la sua opera ad un monaco sconosciuto perchè la mandasse ad un altro, e perchè la postillasse, e che questi, che sin allora non aveva saputo nemmeno dell'esistenza del libro, dopo un dialogo di parecchie ore col poeta, sarebbe stato già capace di questo lavoro? Perciò da molto tempo la lettera è stata considerata come apocrifa. Lo Scheffer-Boichorst cercò di salvarla; ma tutt'al più ha dimostrato ch'è una falsificazione molto antica, e che Boccaccio la teneva per genuina. Lo Scheffer-Boichorst la pone nel 1306; allora Dante sarebbe stato infatti nella Lunigiana, dunque, come suppone, sulla via verso Parigi. Egli dimentica che nel 1306 o 1307 Dante si recò dalla Lunigiana alle sorgenti dell'Arno, le quali pur non giacciono nella via da Sarzana verso la Francia. Di un viaggio di Dante a Parigi narrano del resto anche il Villani ed il Boccaccio; se esso ha avuto luogo realmente, è probabilissimo che questo fu tra il 1307 e il 1310; ma può darsi che i due antichi biografi hanno attinto soltanto ad una tradizione malcerta, fondata forse sulle conoscenze teologiche

di Dante, questa notizia di un soggiorno alla più celebre università teologica; una conoscenza tale di cose francesi, quale mostra il poeta nelle sue opere, poteva possederla senza aver mai veduta la Francia.

Mentre Dante aveva ancora la speranza d'un ritorno pacifico in Firenze, inaspettatamente gli si schiuse da un'altra parte una prospettiva pei suoi desideri, la quale stava in modo affatto speciale in armonia coi suoi convincimenti politici. Il nuovo imperatore tedesco Arrigo VII scese in Italia con un esercito per garantire i dritti lungamente vilipesi dell'impero e ristabilire ordine nella penisola. Nel *Convivio*, dove egli insegnava verità filosofiche, Dante aveva all'occasione deposta anche una professione di fede politica (IV, 4 sg.); poichè filosofia e politica erano inseparate per lui, e quest'ultima formava una parte integrante della morale. Affinchè l'umanità raggiunga in questo mondo la sua mèta, cioè la felicità nell'esercizio della virtù, ha bisogno della pace; ma nel mondo regna continuamente discordia, se non v'è un dominatore il quale non desideri niente per sè, perchè tutto gli è già soggetto, che quindi regga drittamente, e tenga principi e città in comune accordo. Questa monarchia universale, sorgente unica di ogni potestà terrena, la quale è indispensabile per la salute dell'umanità, era per Dante l'impero romano, ed egli mostra come il popolo romano, « il popolo santo, nel quale l'alto sangue troiano era mischiato », non giunse alla signoria del mondo per semplice forza, ma fu stabilito da Dio provvidenzialmente come sostenitore di essa. Così l'imperatore romano era la potestà legittima, la quale aveva da intervenire dappertutto dove regnavano confusione e ingiustizia, e questa teoria politica di Dante, la quale era stata un semplice ideale sin dalla morte di Federico II, si trovava realizzata quando Arrigo VII nell'ottobre del 1310 passò le Alpi. Ed egli veniva infatti con le intenzioni più nobili e pure, pieno della più alta idea del suo ufficio di reggitore, non come difensore di una fazione, ma come verace paciere, non contro la Chiesa, ma in intesa con essa e per proteggerne l'autorità. Dante vedeva in lui come mandato da Dio medesimo il redentore politico, che sanerebbe tutte le piaghe della sua nazione infelice, che aprirebbe a lui stesso, il giusto, l'innocente perseguitato, le porte della sua patria. Egli si affretta a mirare co' proprii occhi l'eletto del Signore; non dubita del suc-

cesso; chè nella sua prima gioia non può credere che alcuno si voglia opporre alla provvidenza divina, che si rivelava qui così apertamente. Così per servire alla santa causa come può, egli scrive una lettera latina ai principi e popoli d'Italia con la soprascritta: « Tutti e singoli i re d'Italia e i senatori della città eterna, come i duchi, marchesi e conti e popoli prega della sua pace l'umile italiano (*humilis Italus*) Dante Allaghieri da Firenze, il quale è senza colpa esiliato ». Il sole della pace e della giustizia, egli dice, appare. Italia, che ora è miserevole agli stessi Saraceni, deve rallegrarsi; chè presto sarà invidiabile a tutta la terra; perchè lo sposo si avvicina, il sollievo del mondo. Tutti debbono sottomettersi umilmente all'imperatore, a cui appartiene ogni cosa, che scende per far regnare il diritto e più ancora la mansuetudine. Ma gli oppressi debbono sperare e fidare. Ed egli rammenta l'origine divina dell'impero romano e della potestà imperiale, di cui aveva trattato nel *Convivio*. Il potere spirituale e il temporale furono spesso rappresentati sin da Innocenzo III, e forse anche più in là, sotto l'immagine del lume maggiore e minore, del sole e della luna, che Dio creò in principio. Anche Dante l'ha adoperata qui. Papa ed imperatore operano insieme; papa Clemente illumina il sovrano con la luce della benedizione apostolica, « affinchè, dove non giunge il raggio spirituale, lo splendore del lume minore diffonda luce ». Questa lettera, come le altre epistole di Dante su cose politiche, è composta in un linguaggio solenne, piena di parole bibliche, di espressioni ed immagini di una gravità e sublimità ricercata; è quello stile enfatico, come era venuto in voga negli scritti politici per opera di Pier della Vigna e dei suoi amici alla corte di Federico II.

Ma le fazioni irreconciliabili delle città italiane non erano per contentarsi della giustizia e mitezza imparziali dell'imperatore; essi continuarono sotto i suoi occhi la loro antica lotta; i comuni guelfi si mostravano ostili e muovevano quindi lui stesso a severità e crudeltà. Firenze divenne il centro della resistenza contro l'imperatore in Italia; essa agitava con la maggior violenza contro di lui, e sollevavagli d'ogni parte nemici ed ostacoli. Quando vede ciò, disingannato ed amareggiato, il poeta lancia una nuova epistola contro la sua patria: « Dante Allaghieri, fiorentino ed esule senza colpa agli scelleratissimi fiorentini di dentro (*sceleratissimis Florentinis intrinsecis*) », in cui profetizza una pena

terribile per la loro ostinazione; tardo sarebbe il pentimento, e le mura e i merli non li proteggerebbero quando l'aquila imperiale vi svolazzerebbe apportatrice di rovina. Egli li chiama: « O vanissimi tra' Toscani, insensati per natura e per vizi! ». « Oh miserevolissima discendenza dei Fiesolani! », esclama, « oh novella barbarie punica! » Nella sua venerazione fanatica per la maestà imperiale osa, come fece Federico II, paragonarla a Cristo; anche Arrigo VII, il trionfatore divino, prende spontaneamente sopra di sè i nostri peccati, sicchè anche per lui si adatta la profezia di Isaia (1). Questa lettera è datata dalla sorgente dell'Arno, il 31 marzo 1311; si suppone ch'egli dimorasse presso il conte Guidonovello di Battifolle in Poppi, e questo per la ragione che si crede, di tre lettere della moglie di quel conte dirette all'imperatrice Margherita, che sieno scritte da Dante in nome di lei; nondimeno questo rimane incerto. Allorchè Dante vide che Arrigo nell'Alta Italia perdeva il suo tempo con la punizione dei ribelli, scrisse, il 18 aprile, pur dalla sorgente di Arno, a lui stesso in nome dei ben intenzionati Toscani, esortandolo a non indugiarsi con le imprese avverso le città lombarde; poichè era inutile troncar le teste all'idra; piuttosto bisognava assalire gli ostinati subito nel loro vero centro. « Non sai tu forse », egli scrive, « dove la fetida volpe, sicura dai cacciatori, ha scelto la sua tana? Certo, non beve la scellerata dal rapido Po, nè dal tuo Tevere, ma il suo muso insudicia le acque del fiume Arno, e Firenze (non lo sai tu?) è chiamata questa orribile corruttela. Questa è la vipera, la quale si volge contro le viscere della madre; questa è la pecora inferma la quale contamina la gregge del Signore colla sua infezione; questa è la nefanda Mirra, la quale arde per gli amplessi di suo padre ». Sì, egli cita all'imperatore i versi di Lucano, co' quali Curio incita Cesare a passare il Rubicone, mentre i nemici sono ancora male armati; quel medesimo consiglio, pel quale pose Curio nell'inferno fra gli autori della guerra civile. Arrigo infatti venne finalmente nell'Italia centrale, ricevè in Roma la corona imperiale dalle mani dei legati pontifici, assediò poi Firenze, che aveva messa al bando dell'impero, ma dovette ritirarsene senza aver fatto nulla, e morì improvvisa-

(1) Nella lettera all'imperatore adopera per lui le parole: *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi.*

mente il 24 agosto 1313 a Buonconvento, a mezzodì da Siena, in procinto di assalire re Roberto di Napoli. I Fiorentini frattanto avevano risposto alle agitazioni dei loro fuorusciti con la cosiddetta Riforma di Baldo d'Aguglione, un ordine della Signoria del 2 settembre 1311, il quale liberò dal bando molti come buoni guelfi, e invece mantenne per più di mille altri la vecchia condanna; tra questi ultimi si trovava anche Dante.

La partecipazione di Dante a questi avvenimenti politici ci manifesta la sua natura impetuosa. Le idee divampano in lui, dominano tutto l'animo suo; per lui non c'è titubanza nè dubbio; ai suoi assiomi politici ei rimane attaccato con quello stesso entusiasmo come alle sue dottrine filosofiche e teologiche. Non pensa agl'interessi personali: è sua ferma convinzione che ciò ch'egli vuole è realmente il bene per tutti, l'unico bene, che questo è il vero e il giusto, ch'egli combatte pel vero e pel giusto contro gli scellerati che vogliono oscurarli e distruggerli, contro gli abominevoli nemici di Dio e del suo eletto. Qual meraviglia dunque s'egli desidera la loro distruzione, sieno pur essi i suoi concittadini?

L'impero romano, secondo il concetto del medio evo, di diritto non era cessato di esistere; s'era rinnovato in Carlo Magno, poi trapiantato nei re tedeschi, esso, come si credeva, era pur sempre la medesima istituzione antica, significava sempre il dominio del popolo romano sulla terra. A questa idea si collegava quindi un sentimento patriottico; Dante, fiero esso stesso di discendere da sangue romano, vedeva qui il primato glorioso della sua propria nazione, messa da Dio come reggitrice dei popoli. Roma, l'Italia era il centro, *il giardino* dell'impero, com'è detto nella Commedia, non la Germania; l'imperatore stesso perdeva il suo carattere nazionale dopochè era trasportata in lui la dignità del popolo romano, o piuttosto avea in lui ricevuta la sua espressione. Ma questo ideale politico di Dante apparteneva al passato; negli sforzi di Federico II, da lui altamente venerato, egli trovava l'ultimo considerevole tentativo per realizzarlo, in lui l'ultimo imperatore potente, ed egli aspettava il ritorno di uno tale, di un messia politico. A questa illusione patriottica rimase fedele sino alla fine, anche dopo l'insuccesso della spedizione di Arrigo VII. Nella sua opera latina *De Monarchia,* la quale, com'è stato dimostrato recentemente, appartiene ai suoi ultimi anni, diede di nuovo un'esposi-

zione delle sue teorie, la quale ampliò e completò ciò che aveva espresso nel *Convivio* e nelle lettere.

Quest'opera aspira a un carattere rigorosamente scientifico: le procelle politiche son passate, e l'autore vuol produrre una convinzione tanto più profonda con l' obbiettività dell' esposizione. Quindi noi vi troviamo più ancora che in altre opere di Dante il metodo scolastico; si comincia *ab ovo*, da principii che sono affatto indubitati, e la continuazione della ricerca si fa nello schema di sillogismi in regola, con le loro premesse, i termini medii e le conseguenze. Ma la precisione e la congruenza della dottrina, l'alto senso che si esprime in essa, e la fede inconcussa del convincimento, la quale compenetra tutta l'esposizione, non mancano d'interessarci al vivo. Il primo libro prova novellamente la necessità della monarchia universale, la quale sola può dare all'umanità la pace, cioè la condizione per raggiungere il suo scopo; il monarca esercita nel modo più perfetto la giustizia; perchè egli non può desiderare nulla per sè, avendo tutto, e la sua potenza nell'esecuzione è illimitata. Sotto il suo reggimento gli uomini godono la vera libertà, venendo i desideri retti dalla ragione. Ma il monarca è da intendersi come capo supremo; non fa egli medesimo ogni atto di governo, poichè i diversi popoli devono esser retti variamente; sotto il dominatore generale stanno i singoli principi, la cui potestà parte da lui. Dante non pensa quindi, con tutto il suo patriottismo nazionale, con tutto l'ardente amore per l'Italia e il desiderio di vederla in pace e in accordo, ad una vera unità politica della patria, se non quanto pensa all'unità dell'umanità. L'elezione divina del popolo romano a rappresentante di questa monarchia, è dimostrata poi nel secondo libro dal procedimento della storia, in cui si vede il dito di Dio, e dalle azioni e parole di Cristo. Il terzo libro è il più importante, perchè vi si tratta del rapporto reciproco della potestà spirituale e temporale, un punto codesto, che Dante non aveva toccato sinora. Qui egli difende l'idea ghibellina dell'indipendenza dell'impero dal papato, partendo da quella formula memorabile, che il pensiero aveva ricevuta nei grandi ghibellini dell'epoca passata, Federico II e Pier della Vigna, nella loro polemica contro la curia. In questa disputa, secondo l'uso del tempo, si adoperavano volentieri invece di prove passi della Bibbia, a cui si dava un'interpretazione mistica; con essi lottavasi dall'una e dall'altra

parte, spiegandoli diversamente. In Federico II compare quell'immagine de' due lumi, i quali creò Dio in principio, e che splendono ciascuno nel suo campo, senza turbarsi vicendevolmente. Anche Dante si era servito senza scrupolo di questa immagine nella sua epistola ai principi e popoli d'Italia e in quella a' fiorentini, nel tempo in cui papa Clemente e l'imperatore Arrigo erano in accordo. Ma la parte del papa ne deduceva la preminenza del sacerdozio, dal quale partirebbe la potestà terrena, come la luce della luna dal sole. Nella *Monarchia* nega quindi l'autore l'ammissibilità del mistico riferimento di quel passo della Bibbia al papa e all'imperatore, e anche volendolo accettare, non avrebbe questo significato; chè la luna riceve dal sole luce e vigore, non la sua esistenza; così il papato irradia l'impero col lume della grazia, affinchè operi più virtuosamente, ma non gli dà la sua consistenza. E così Dante confuta gli altri argomenti degli avversari, quello delle due spade, quello della donazione di Costantino, quello dell'esaltazione di Carlo Magno da Adriano, ecc. La Chiesa non può concedere una potestà che essa non ha, e il suo regno non è di questo mondo, il suo possesso terreno è un abuso, in quanto non è considerato come un semplice deposito per largizioni ai poveri. In verità l'autorità dell'imperatore viene direttamente da Dio così come quella del papa, e le due istituzioni, indipendenti l'una dall'altra, son destinate a completarsi e a sorreggersi a vicenda. L'uomo, siccome consta di una parte corruttibile e di una incorruttibile, ha anche un doppio scopo: l'uno la felicità terrestre, nell'esercizio delle virtù intellettuali e morali, secondo gli ammaestramenti dei filosofi, l'altro la beatitudine della vita eterna, alla quale lo conduce la rivelazione con l'esercizio delle virtù teologali. Ma nell'una e nell'altra direzione l'uomo, traviato dalla cupidigia, si sottrarrebbe alla buona guida, ed errerebbe dal sentiero, se non gli fosse dato dalla provvidenza un doppio freno nella potestà temporale e spirituale (1). Il papa guida il genere umano, secondo la rivelazione, alla salute eterna, l'imperatore lo mena, giusta le dottrine filosofiche, alla felicità terrena. Egli procura la pace; egli è il provveditore di Dio, esecu-

---

(1) Petrus de Vinea, *Epist.* I, 31: « ut homo, qui erat in duobus com« ponentibus diutius dissolutus, duobus retinaculis frenaretur, et sic fieret « pax orbi terrae omnibus excessibus limitatis ».

tore della sua volontà, e quindi posto direttamente da lui; anche gli elettori, che lo eleggono, non sono che strumenti in mano di Dio, nunzi della sua previdenza. È lo stesso principio adunque, che poi nell'anno 1338 pronunziò solennemente l'assemblea degli elettori a Rense e che Carlo IV (1356) sanzionò nella bolla d'oro. Intanto, che la potestà imperiale derivi direttamente da Dio non esclude, secondo Dante, che il « principe romano » sia per certo rispetto subordinato al « pontefice romano », siccome la beatitudine temporale non forma in certo modo che un gradino inferiore per la eterna. Quindi Cesare mostri rispetto a Pietro la stessa venerazione che il figlio primogenito deve al padre, affinchè egli, illuminato della luce della grazia paterna, rischiari più perfettamente l'orbe terrestre. Si vede come Dante qui si toccava coi pensieri di Pier Damiano, e come, malgrado il suo ghibellinismo, non cessava di essere un cattolico ortodosso. Ed egli si mostra tale in tutte le sue opere, anche quando nella Commedia scaglia le sue terribili condanne contro Bonifazio e Clemente, contro la curia e il clero. Fu il più acerbo nemico di certi papi e del clero corrotto, mai del papato e delle istituzioni della Chiesa. Ma quell'equilibrio da lui richiesto della potestà temporale e spirituale, quella separazione delle due spade, che si dovevano secondare in amichevole alleanza vicendevolmente per la salute dell'umanità in terra e nell'eternità, era, come già al tempo di Damiano, un ideale inarrivabile, che era sempre stato innanzi agli occhi degli uomini del medio evo, mentre in realtà l'una potestà tendeva a vicenda ad opprimere e ad assoggettare l'altra.

Alla Riforma di Baldo d'Aguglione del 1311 i Fiorentini, dopo la loro sconfitta a Montecatini per opera di Uguccione della Faggiuola, fecero seguire nell'anno 1315, il 6 novembre, un nuovo decreto contro gli esuli, il quale si estendeva per Dante anche ai suoi figliuoli, li condannava a morte, e permetteva ad ognuno di porre le mani sulla loro persona e sul loro avere. Quando poi nel seguente anno il conte Guido di Battifolle divenne podestà di Firenze, fu conceduta un'amnistia generale, ma con la condizione umiliante che i reduci dovessero pagare una multa, e fossero presentati al santo patrono della città nella chiesa di S. Giovanni; cerimonia che si soleva fare per i delinquenti aggraziati; molti nondimeno aderirono premurosamente a quest'ordine, non così Dante: « Questa dunque », scrisse ad un amico che voleva per-

suaderlo, « è la gloriosa maniera con cui Dante Allaghieri è richiamato in patria, dopochè ha sofferto quasi tre lustri l'esilio? Questo si meritò la sua innocenza a tutti palese? Questo il suo sudore, la sua fatica continua nello studio? Lungi sia da uomo familiare della filosofia la leggera bassezza di un cuore terreno, ch'egli soffra di lasciarsi offrire come un prigione, alla maniera di un Ciolo o di altri infami! Lungi sia da un uomo che proclama la giustizia, che, dopo ch'egli ha sofferto delle ingiurie, egli paghi il suo denaro a coloro che gli fecero l'ingiuria, come a benefattori! Non è questa la via di tornare in patria, padre mio; ma se un'altra via si trovasse per voi o per altri, che non faccia torto alla fama e all'onore di Dante, quella non lentamente accetterò. Se poi per tale via non si entra a Firenze, giammai a Firenze non entrerò. Come? Non vedrò dappertutto lo splendore del sole e degli astri? Non potrò dappertutto sotto il cielo meditare le dolcissime verità se non pria mi renda privo di gloria, anzi infame agli occhi del popolo e della città di Firenze? E neanche il pane mi mancherà ». — Queste parole ci dipingono al vivo quella elevata coscienza morale, quell'animo altiero, il quale anche in tanti patimenti non perde la sua grandezza, il quale, piuttosto che fare una bassezza, rinunzia alle più care speranze. Invecchiato per tempo nella sventura, stanco e desideroso di quiete, preferisce non pertanto la sua dignità al ritorno così ardentemente bramato nel « dolce nido », e rimane nell'esilio.

L'ultimo tempo della sua vita passò Dante in Ravenna presso il nobile amico e protettore Guido Novello da Polenta, signore della città, il nipote della Francesca da Rimini, cantata nella Commedia. Se è genuina la lettera, esistente solo in una traduzione italiana, scritta dal poeta a Guido da Venezia il 30 marzo 1314, nella quale egli dà ragguaglio al principe del cattivo esito della sua ambasceria al Consiglio di Venezia, Dante, come narra anche il Boccaccio, si sarebbe recato a Ravenna poco dopo la morte di Arrigo VII. In ogni caso, è da credere ch'egli abbia dimorato qui un certo numero di anni, e che la sua relazione personale con Can Grande della Scala, signore di Verona, si limiti ad alcune visite più brevi. Can Grande era il più eminente tra' principi ghibellini d'Italia, la maggior speranza del partito; Arrigo VII l'avea fatto vicario imperiale in Verona, e poscia l'anno 1318 (il 18 dicembre) egli fu eletto in Soncino capitano

della lega ghibellina di Lombardia. Anche Dante nutriva in lui grandi speranze, come mostrano le misteriose e profetiche parole di Cacciaguida nel XVII del *Paradiso.* Gli dedicò la terza cantica della Commedia, con una lettera che è scritta al più tardi il 1318, poichè non dà ancora a Can Grande il titolo ottenuto a Soncino. Allora Dante già lo conosceva personalmente. Al principio del 1320 egli fu di nuovo in Verona; qui disputò pubblicamente il 20 gennaio nella cappella di Sant'Elena sopra un problema di fisica, sul quale si era già discusso prima in Mantova senza giusto risultato, cioè il quesito, se l'acqua si elevi in alcuna parte più alta della superficie terrestre non bagnata. Il suo zelo ardente della verità non gli lasciò pace prima di arrivare ad una decisione definitiva. Egli rispose in senso negativo, e dimostrò la sua opinione col solito formalismo scolastico, trovò anche la causa di ciò che una parte della terra (l'elemento più grave) si eleva sopra l'acqua contro la legge generale di natura, e cioè in un influsso delle stelle fisse. Questa ricerca egli poi l'ha scritta, affinchè i suoi risultati non venissero falsati.

Ravenna, la quieta e incantevole città, con la sua ricchezza di monumenti artistici della prima epoca cristiana, è renduta sacra anche dalla memoria di Dante, a cui prestò l'ultimo asilo. Qui egli era occupato a completare il suo gran poema. La sua fama cominciava a diffondersi: già si guardava verso lui con venerazione ed ammirazione, benchè pochi intendessero pienamente la sua grandezza. Il grammatico Giovanni del Virgilio, il quale teneva scuola pubblica in Bologna, diresse a Dante (al più presto il 1318, giusta i fatti storici di cui si parla) un poemetto latino nel quale gli fa rimproveri ch'egli scriva nello spregiato e vile linguaggio volgare, e così getti le perle innanzi ai porci, e gli raccomanda alcuni grandi avvenimenti della storia contemporanea da trattare in versi latini. Egli, dice, sarebbe allora volentieri il suo araldo, quando piglierebbe la corona di alloro. Dante rispose con una poesia pastorale latina, la quale, piena di nobili pensieri, della fiera coscienza del grande artista, respinge con fine ironia la prosuntuosa improntezza, e sta alto su ciò che di siffatti componimenti si è poi scritto in Italia: la veste pastorale qui non è un giochetto ozioso, ma vero mezzo di arte, dove il parlare apertamente sarebbe stato ruvido ed offensivo. Giovanni inviò ora parimenti un componimento in forma di ecloga, invitando Dante a

venire in Bologna, alla quale poesia seguì poscia il rifiuto in un'altra ecloga. Nella prima risposta al grammatico Dante espresse la speranza di ricevere un giorno la corona in riva all'Arno, quando avrebbe pubblicato il *Paradiso;* e proprio così scrisse egli nella stessa Commedia (*Parad.* XXV, 1 sgg.):

> Se mai continga che 'l poema sacro,
> Al quale ha posto mano e cielo e terra,
> Sì che m'ha fatto per più anni macro,
> Vinca la crudeltà, che fuor mi serra
> Del bell'ovile, ov'io dormii agnello
> Nimico a' lupi che gli danno guerra;
> Con altra voce omai, con altro vello
> Ritornerò poeta, ed in sul fonte
> Del mio battesmo prenderò il cappello.

Così egli, dopo tanti disinganni, si prometteva, ciò che non aveva raggiunto con la forza e con la dolcezza, che la sua gloria di poeta gli procurerebbe il ritorno, quando la potente creazione starebbe intera innanzi agli occhi di tutti. Ma egli non vide questo. Morì il 14 settembre 1321, in età di 56 anni. Guido Novello lo fe' seppellire con grande onore; ma, espulso poco dopo da Ravenna, non potette erigergli tale monumento quale aveva in animo. Molto più tardi soltanto (1483) Bernardo Bembo, padre del celebre cardinale Pietro, fe' ornare la tomba col rilievo ancora esistente di Pietro Lombardi; per comando del cardinal legato Domenico Maria Corsi fu restaurata il 1692 tutta quanta la cappella, e il 1780 questa ebbe, per opera del cardinal legato Luigi Valenti Gonzaga, la figura in cui la si vede ora accanto all'antica chiesa dei Francescani. La matrigna Firenze, la quale non volle soffrire nelle sue mura il poeta vivo, pentita, si è poi spesso, ma invano, sforzata di ottenere le ossa del defunto, e dovette contentarsi di onorarlo con un cenotaffio in Santa Croce (1829). Il sesto anniversario della nascita di Dante, 1865, fu una delle più grandiose solennità patriottiche in tutta Italia, ed in ogni città importante gli furono erette statue.

Dante, che dopo la morte di Beatrice si era dedicato con tanto fervore agli studi filosofici, si volse poscia sempre più anche alla teologia, la quale stava allora in unione così intima con la filosofia. Questi studi mitigavano il dolore dell'esule; la scienza della rivelazione divenne per lui una seconda consolatrice, una Beatrice

celeste. La prima Beatrice era stata sostituita dalla *Donna gentile*, dalla filosofia, la quale inspirò la seconda lirica; questa consolatrice in tempo posteriore deve sottomettersi ad un'altra, la seconda Beatrice, la teologia, la quale appare allegoricamente sotto quell'immagine pura e cara della donna amata in gioventù, ed inspira il gran poema, la Commedia.

Un laico di tanta dottrina come Dante è un fenomeno possibile in quel tempo forse solo in Italia. Egli conosce i poeti classici, Orazio, Ovidio, Lucano, Terenzio, Stazio, e quello ch'egli tiene pel massimo di tutti, il suo Virgilio; legge Aristotele, Boezio e Tullio, e legge anche Alberto Magno, Tommaso e Bonaventura; scrive in lingua latina e in volgare sui problemi più alti, sulle questioni della filosofia, della politica, della lingua e della poesia, tante e sì varie opere, e ciascuna importante e caratteristica. Egli fu considerato come un miracolo del sapere e della profondità dai contemporanei e dai posteri, e lo era in fatto. Ma non bisogna voler fare di lui un gran riformatore del pensiero, il fondatore di una nuova èra. È il grand'uomo, ma l'uomo del suo tempo; egli non si stacca, ma sta fortemente radicato in esso, è l'espressione più perfetta e più viva del Medio Evo italiano, partecipa alle sue idee, ai suoi errori e pregiudizi, ma anche alla sua robustezza e alla sua grandezza. Era l'epoca la quale produsse tanti caratteri forti, tanti uomini d'un sol pezzo, la quale fe' sviluppare le grandi passioni, non ancora infrenate dai progressi della cultura. Così anche Dante, e così l'impariamo a conoscere noi nel poco che ci è tramandato della sua vita, e meglio nelle sue opere, un gran carattere, inconcusso nella sventura, fermo nelle sue decisioni, in ciò ch'egli ha riconosciuto essere il Giusto e il Vero, di viva fede, e insieme di animo suscettivo, passionato, capace de' più teneri e capace anche dei più selvaggi sentimenti.

L'ultimo e maggior risultato della vita e degli studi di Dante, la massima espressione poetica del Medio Evo italiano in generale è la Commedia.

XI.

La Commedia.

La prima idea del suo gran poema par che sia sorta di buon'ora nella mente di Dante. Nella prima canzone della *Vita Nuova: Donne che avete intelletto d'amore*, gli angeli pregano Dio che restituisca al cielo Beatrice, e Dio risponde:

> Diletti miei, or sofferite in pace,
> Che vostra speme sia, quanto mi piace,
> Là, ov'è alcun che perder lei attende,
> E che dirà nell'Inferno a' malnati:
> Io vidi la speranza dei beati.

Ciò non potrà significare nient'altro fuorchè Dante pensasse già allora ad un viaggio poetico nell'altro mondo. Poi alla fine della *Vita Nuova* l'autore narra che gli apparve una visione mirabile, la quale lo indusse al proposito di non dir più di Beatrice sino a che sarebbe allo stato di trattare più degnamente di lei: « E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sa veramente. Sicchè, se piacere sarà di Colui, per cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, spero di dire di lei quello che mai non fu detto d'alcuna. E poi piaccia a Colui, ch'è Sire della cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria della sua donna ». Così egli scriveva il 1292, e l'anno fittizio dell'azione del poema è il 1300; già quella visione non era ancora in tutti i particolari la stessa del poema, ma il germe dal quale quest'ultima s'è svolta.

Infatti le idee delle grandi creazioni poetiche sono di tal natura che non appaiono tutto a un tratto, per realizzarsi subito, ma nascono poco a poco, crescono col genio stesso, mettono sempre più profonde radici nella sua anima; diventano una parte della vita interna e scopo di questa vita; si allargano e si trasformano, sino a che il prodotto maturo di questo lungo lavoro segreto viene alla luce. Così dovette formarsi anche la Commedia; ma se noi

possiamo supporre i diversi stadii dell'evoluzione non possiamo seguirne realmente le tracce. Il buon novellatore Giovanni Boccaccio, che nella sua vita di Dante ci narra tante storielle intorno al poeta, ne ha qualcuna anche relativa alla sua grande opera. Secondo lui i primi sette canti sarebbero stati scritti ancora in Firenze, e a' tempi della condanna sarebbero stati nascosti con altri oggetti in certi forzieri in un posto sicuro; poi si sarebbero ritrovati i fogli e comunicati al poeta Dino Frescobaldi, il quale, vedendone il contenuto, li avrebbe mandati al marchese Moroello Malaspina, presso cui si trovava allora Dante, e ora il poeta, per le preghiere del principe, avrebbe continuato il lavoro, e ciò potersi veder bene nel primo verso del canto ottavo:

Io dico seguitando ch'assai prima,

in cui sarebbe espresso il riannodamento del filo dopo un'interruzione. Ma piuttosto l'interpretazione erronea di questo verso avrà dato origine a tutto il racconto, contro il quale poi il Boccaccio stesso presentò dei dubbi, molto fondati, nel commento a Dante (Lez. 33); in ogni caso il canto sesto, così come noi l'abbiamo, parla già dell'esilio. Boccaccio sa dirci inoltre che il poema era stato cominciato in latino, e cita anzi due esametri e mezzo di questa prima redazione; ma che poi Dante aveva cambiato avviso e scelto il volgare in sua vece perchè nei contemporanei avrebbe fatto difetto l'intendimento per quello stile alto e degno veramente della grandezza dell'argomento, ragione che si adatta poco alle idee di Dante sull'uso dell'italiano come lingua letteraria. Senonchè questa notizia ed i versi citati il Boccaccio li prese probabilmente dalla lettera di frate Ilario, e se questa è una falsificazione, lo sono anche quelli. In fine troviamo nel biografo ancora un racconto maraviglioso della pubblicazione postuma del *Paradiso*. Dante, egli dice, quando aveva finiti sei od otto canti, soleva mandarli a Can Grande della Scala, e sol dopo che questi li avea letti li comunicava agli altri. Ora quando morì mancavano gli ultimi tredici canti, ed essendosi molto cercato senza poter trovarli, credendosi generalmente che non esistessero punto, i figli di Dante, Iacopo e Piero, si accingevano già a colmare la lacuna, quando al primo di essi apparve in sogno il padre ed indicò il luogo dove si troverebbe ciò che si cercava. E infatti nella casa dove il poeta era abitato negli ultimi giorni di sua

vita, si scoprì nascosto in una nicchia del muro, da nessuno conosciuta, il prezioso manoscritto, il quale per l'umidità del luogo era già coperto di muffa e prossimo a disfarsi. Quanto ci sia qui di favola e quanto di verità, non si può decidere. Soltanto questo si può tener come sicuro, che il *Paradiso*, alla morte di Dante, non era ancora pubblicato, mentre *Inferno* e *Purgatorio* erano noti al pubblico, in tutto o in parte, già lui vivente, come ci provano delle testimonianze di contemporanei. Tentare una cronologia più precisa della composizione delle singole cantiche o de' canti, è arrischiato, e coloro che si occuparono di tal quistione, son venuti ai più opposti risultati, dei quali non val quasi la pena di pigliar conto.

Secondo frate Ilario l'*Inferno* era dedicato ad Uguccione della Faggiuola, e le due altre cantiche dovevano essere dedicate a Moroello Malaspina e a re Federico III di Sicilia. Se in ciò è qualche cosa di vero, Dante, rispetto all'ultimo, del quale invero si discorre in maniera poco favorevole in diversi luoghi del *Purgatorio* e del *Paradiso*, come anche in altri scritti del poeta, avrebbe mutato proponimento; poichè proprio pel *Paradiso* si conserva la lunga lettera latina dedicatoria, e questa diretta a Can Grande della Scala. Dante dice in quest'epistola che avendo intenzione di fargli un presente, come voleva l'amicizia la quale lo legava al principe, e come compenso dei suoi beneficii, e ricercando lungamente fra le cose ch'erano a sua disposizione, gli sia apparsa la più degna la sublime cantica della Commedia, e quindi gli dà come introduzione una dichiarazione sul suo contenuto e significato in generale, ed in particolare poi dei primi versi del primo canto: naturalmente una spiegazione scolastica alla maniera del *Convivio*, ma molto preziosa per noi, perchè ci fa conoscere l'intenzione che aveva il poeta nella sua opera, e la coscienza che aveva di essa.

Chiama la Commedia un *opus doctrinale*, in cui bisognasse ricercare sei cose per interpretarla, il soggetto, l'agente, la forma, il fine, il titolo del libro e il genere di filosofia cui appartiene.

Il senso dell'opera non è uno, ma molteplice; abbiamo un senso che dà la lettera, ed un altro che dà ciò che significa la lettera, e segue di nuovo la dottrina del senso quadruplice, come nel *Convivio;* ma le ultime tre specie, l'allegorico, il morale e l'anagogico, egli comprende, come Tommaso d'Aquino, un'altra volta

sotto una categoria, più generale, del secondo senso nascosto rimpetto al senso immediato della parola; Tommaso lo chiamò spirituale, Dante di nuovo senso allegorico, la quale designazione, giusta il suo proprio significato, si accomoda a tutt'e tre le sottospecie.

Perciò è duplice anche il soggetto dell'opera, il primo letterale: lo stato delle anime dopo morte, il secondo allegorico: l'uomo in quanto meritando o demeritando secondo il libero arbitrio è soggetto alla giustizia che premia e punisce.

E Commedia è intitolato il poema intero, perchè comincia in modo triste e orribile coll'inferno e finisce con ciò che è bello e desiderabile, il paradiso, come viceversa chiamasi tragedia l'opera, la quale al principio è lieta e placida, e alla fine triste e orribile. E inoltre gli conviene il nome di Commedia a cagione dello stile, che, grave ed alto nella tragedia, qui invece è dimesso ed umile, cioè la lingua volgare, in cui anche le femminette parlano tra loro.

Lo scopo del tutto è rimuovere coloro, i quali vivono in questa vita terrena, dallo stato della miseria, e menarli allo stato della felicità.

Il genere di filosofia è il morale, poichè l'intenzione è pratica e la parte speculativa rimane secondaria.

La Commedia di Dante è dunque la rappresentazione di un concetto morale-religioso sotto la forma allegorica di una visione dell'altro mondo e con uno scopo didascalico.

Questo concetto morale-religioso ora, cioè quello della liberazione dell'anima dalla miseria terrena, è appunto quel che noi abbiamo conosciuto già come idea fondamentale di una ricca letteratura precedente. I filosofi e teologi mistici, come Ugo da San Vittore e San Bonaventura, descrivono la purificazione graduale dell'anima, il sollevarsi che fa dai vincoli del senso al sommo bene mediante contemplazione ed estasi, « il viaggio dello spirito a Dio », il quale ci è rappresentato nel *Convivio* di Dante stesso sotto quella bella immagine del pellegrino che va cercando l'albergo di casa in casa. I moralisti, come Bono Giamboni, si fan guidare pel vero cammino della salute da Madonna la Filosofia. I poeti popolari, Fra Iacopone, Barsegapé, Bonvesin, Giacomino, Uguccione da Lodi, gridano sulle vanità del mondo, dirizzano gli spiriti all'eternità, raccontando miracoli e leggende, descrivendo

il giudizio finale, dipingendo gli spaventi dell'abisso e le gioie del cielo.

E quest'ultima era la maniera più efficace e con ciò la più popolare, per raggiungere quello scopo di ammaestrare e di correggere. La grande questione era quella della vita futura, della vera vita, la quale doveva cominciare appena finita questa falsa e misera, che era una semplice preparazione alla seconda. Ponendo innanzi agli occhi dei lettori o degli spettatori proprio questa seconda vita, i tormenti dei peccatori nell'Inferno, il gaudio dei beati nel Paradiso, si dava la sua direzione all'esistenza terrena. La forma naturale di questa letteratura era la visione, la quale appunto lacerava il velo dell'altro mondo e permetteva allo sguardo umano il penetrare nei suoi arcani. La leggenda cristiana parlava di tali che erano morti e poi risuscitati, che potevano perciò dar ragguaglio preciso dell'altro mondo. Così dicevasi che Lazaro aveva scritto un libro sulle pene infernali, come le avea vedute con gli occhi proprii. L'apostolo Paolo fu rapito al terzo cielo, e in quella comune letteratura latina, che possedevano le nazioni europee nel medio evo, c'era una leggenda sulla visione di S. Paolo, che fu tradotta presto nelle lingue volgari, e alla quale allude anche Dante nell'*Inferno* (II, 28). Tre grandi visioni dell'altro mondo, del secolo XII, le più importanti e più diffuse di tutte, ebbero origine in Irlanda, cioè « il viaggio di San Brandano coi suoi monaci per trovar l'isola della promissione dei santi », il « Purgatorio di San Patrizio » e la « Visione di Tundalo ». Poichè lo stesso soggetto fu trattato così spesso, presto la fantasia non trovò più colori nuovi, e si formò una maniera tipica per la descrizione dei luoghi, delle pene e dei premii, la quale ritorna dappertutto: laghi di ghiaccio, di fuoco, di sangue, nei quali sono immersi i peccatori, demoni e serpenti, i quali li dilaniano, la bocca aperta del pozzo infernale, un ponte strettissimo, il quale porta alla salvazione, e che i dannati non possono passare; nel Paradiso poi muri d'oro e di pietre preziose, giardini, canti, correnti di luce purissima. Anche nei particolari si trovano spesso delle somiglianze con la Commedia, specialmente nella visione di Tundalo, dove abbiamo una partizione delle pene secondo la diversità dei peccati, nomi classici pei demoni e pei mostri, come si ha, in misura più larga, nella Commedia di Dante, un angelo che fa da guida nel viaggio, che spiega le cose vedute, e risponde

a quistioni teologiche, come fanno Virgilio e Beatrice. Ma isolatamente si trovano tutti questi elementi, e specialmente l'angelo condottiero, anche in altre leggende. La morale delle visioni era applicata poi anche a speciali intendimenti. I chierici si servivano di questo mezzo potente a vantaggio della Chiesa, e a poco a poco si arrivava alla satira, la quale si vendica dei torti di questo mondo, rappresentandoli terribilmente raddrizzati in un altro, dove suprema domina la giustizia.

Quando settant'anni fa si pubblicò la visione di Frate Alberico, monaco di Montecassino, composta nel secolo XII, si disputò molto se Dante avesse o no attinta ad essa l'idea della sua opera. Probabilmente non l'ha conosciuta affatto, perchè essa, prima di questa pubblicazione moderna, difficilmente ha trovato diffusione. Del resto fra tutte quelle leggende è una delle più aride e più triviali. Se si vuole ad ogni costo trovare qualche cosa come un modello per la Commedia, il maggior diritto di esserlo l'ha ancora la visione di Tundalo, la quale con le sue immagini tetre e spaventose ha più di vigore, talvolta una vera grandiosità. In realtà Dante non aveva bisogno di attingere nè qui nè altrove; il suo argomento era vivo, e a lui, come alle leggende, veniva direttamente dalla tradizione, dalla cerchia comune di idee dei contemporanei.

Come vedemmo, nelle poesie di Dante hanno una parte considerevole le visioni. Conteneva una visione il suo primo sonetto, una visione la bella canzone del presentimento della morte di Beatrice, una visione ora anche l'ultima sua opera. Ma in quelle leggende la fantasia del popolo pigliava il racconto alla lettera, credeva che l'anima era rimasta tanto tempo fuori del corpo e avea vedute tutte quelle cose dell'altro mondo, e credeva che queste erano tali in realtà quali essa le avrebbe vedute. Anzi, in tal guisa il popolo intendeva anche la stessa opera di Dante, come vediamo dall'aneddoto di Boccaccio delle donne in Verona, le quali videro passare il poeta, e una di loro disse: « Vedete colui che va nell'inferno e torna quando gli piace, e quassù reca novelle di coloro che laggiù sono? Alla quale una di loro rispose semplicemente: In verità tu dei dire il vero; non vedi tu com'egli ha la barba crespa e 'l colore bruno per lo caldo e per lo fumo ch'è laggiù? » — Ma altra era l'intenzione del poeta, che apparteneva alla classe più colta della società, ch'era un uomo dottissimo. Egli non ammette poesia vera senza un senso più pro-

fondo, un contenuto filosofico e morale, il quale è nascosto sotto l'allegoria; per lui la poesia è il bel velame della verità; non basta rappresentare una cosa semplicemente, ma essa deve inoltre significarne un'altra. Così dunque la Commedia si rannoda all'alta poesia d'arte del tempo ed alle opere precedenti di Dante, e considerata da questo lato essa non è che uno svolgimento più ampio della maniera poetica, che ci rappresentano le canzoni filosofiche del *Convivio*. E qui si mostra come Dante riuniva in sè le due diverse correnti, le quali eran rimaste sin allora separate l'una dall'altra nella letteratura italiana, la popolare delle poesie religiose, e la letteraria della lirica alta. Egli deriva dalla scuola dotta, ne porta l'arte perfezionata, i principii, e vuol realizzarne l'idea, cioè rappresentare un contenuto scientifico sotto forma allegorica. Ma per l'immagine in cui consiste questa allegoria, per il velame e pel simbolo de' suoi pensieri astratti, per l'*alta fantasia*, com'egli dice, sotto cui deve celarsi il secondo senso, sceglie appunto l'argomento più popolare della poesia religiosa, la rappresentazione dell'altro mondo, e questo era il colpo felice del genio.

Nel mezzo del cammin di nostra vita,

cioè a 35 anni, si trova Dante, com'egli narra, in una selva oscura. Così l'epoca finta della visione è l'anno 1300, quello del gran giubileo in Roma, e propriamente la settimana santa di quest'anno. Non sa com'è entrato in questa selva, perchè il sonno lo privò di sentimenti nel punto in cui perdette la diritta via. Giunge ad un colle, la cui cima vede illuminata dei raggi del sole, e vuol salire, quando su per la china gli vien incontro una lonza leggiera e di pelle macchiata; più volte è in procinto di tornare indietro, ma serba pure ancor qualche speranza a cagione dell'aspetto gaio della fiera e dell'ora del giorno e della dolce stagione, perchè era il mattino ed era primavera. Ma qui gli dà nuova paura un leone rabbioso che s'avventa contro di lui, e una lupa « che di tutte brame sembiava carca nella sua magrezza ». Quest'ultima lo spaventa tanto ch'egli abbandona il suo primo proposito di ascendere il monte, e torna in fretta nell'oscura valle. In questo momento apparisce Virgilio, colui che Dante teneva pel maggior poeta dell'antichità, Virgilio, il quale era pel medio evo più che poeta, che compendiava ogni sapienza, la cui *Eneide*, giusta l'in-

terpretazione allegorica di allora, rappresentava in fondo lo stesso concetto della Commedia, il sollevarsi dell'uomo dai legami della sensualità alla libertà e alla beatitudine, egli che per la sua ecloga IV passava come il profeta del cristianesimo, colui finalmente che imitando Omero avea narrato nel suo poema la discesa del suo eroe al Tartaro. Non si può dunque immaginare una guida più adatta pel gran viaggio spirituale. E da un accigliato pedante, quale in generale quel tempo si figurava Virgilio, Dante lo restituì una figura simpatica; egli non è per lui un semplice fantasma; nello studio entusiasta del suo poema la sua immagine è divenuta viva per lui; lo vede, lo ama; Virgilio è il suo dolce padre e maestro. Supplicato da Dante che lo aiuti dalla lupa, risponde che non sarebbe possibile ascendere il monte pel dritto sentiero, e lo ammaestra sulla malvagità della lupa e sul gran male ch'ella arrecherebbe ancora sino a che verrebbe il veltro a ricacciarla in inferno, donde l'invidia di Satana la mandò sulla terra. Perciò bisogna tenere altro viaggio, ed io, dice Virgilio:

. . . . sarò tua guida,
E trarrotti di qui per loco eterno,
Ov'udirai le disperate strida,
Vedrai gli antichi spiriti dolenti
Che la seconda morte ciascun grida;
E vederai color che son contenti
Nel fuoco, perchè speran di venire,
Quando che sia, alle beate genti.
Alle qua' poi se tu vorrai salire,
Anima fia a ciò di me più degna;
Con lei ti lascerò nel mio partire:
Che quello Imperador che lassù regna,
Perch'io fui ribellante alla sua legge,
Non vuol che 'n sua città per me si vegna.

E Dante lo segue e fa quel suo viaggio nell'Inferno giù di cerchio in cerchio sino al centro e su pel monte del Purgatorio di cerchio in cerchio sino alla cima, il paradiso terrestre. Qui, come aveva predetto, Virgilio lo abbandona, e in suo luogo appare Beatrice, che, volando con lui di cielo in cielo, lo mena finalmente all'Empireo, alla vista di Dio.

Questa è la lettera; ora il secondo senso: La figura di Dante è nel poema il simbolo dell'anima, dell'uomo in generale; verso la metà della sua vita, quando entra negli anni più maturi, si

trova nella selva oscura di questa esistenza terrestre, ch'è piena di miserie, di angosce, di tenebre, di errore e di peccato, e vi si trova senza saper come vi è venuto, poichè gli anni giovanili sono come un sonno, in cui l'uomo non ha ancora una chiara coscienza del suo proprio operare, non riconosce ancor chiaramente il vero e il giusto. Ormai egli vorrebbe uscire dallo stato di miseria, la selva, e salire al dilettoso monte illuminato dal sole, cioè giungere allo stato della felicità. Ma gli si parano innanzi nel cammino tre bestie, cioè tre vizi bestiali della natura umana, i quali la trattengono nei lacci del peccato, la lonza, cioè la lussuria, il leone, cioè la superbia, la lupa, cioè l'avarizia. La prima, la lussuria, promettendoci le sue dolcezze, ci dà pur qualche speranza della felicità desiderata, è, come vizio dell'età giovanile (la dolce stagione), più perdonabile, non rende del tutto impossibile la salvazione. Invece la superbia e l'avarizia, i vizi dell'età più avanzata, ci spingono con più violenza giù nell'abisso del peccato, e più di tutti l'avarizia, la lupa, la quale si ammoglia a molti altri animali, cioè l'avarizia o cupidigia, come spesso anche vien chiamata, si unisce a molti altri vizi, ed anche altrove Dante l'ha posta come la sorgente principale di tutti i mali sulla terra, come segnatamente nel libro *De Monarchia* (1). Così l'uomo non potrebbe liberarsi dalla sua misera condizione, se Virgilio non gli venisse in aiuto, cioè la ragione, e insieme la scienza della ragione, la filosofia. Ma essa non lo fa salire per la via diritta, la quale è sbarrata; l'uomo non può liberarsi con una risoluzione momentanea, ma soltanto per un processo interno lungo e graduale. Questo è il giro largo che Virgilio fa fare a Dante. Gli mostra, per convertirlo, le pene dell'inferno, cioè gli fa vedere i vizi e i peccati nell'aspetto vero e con le loro terribili conseguenze; perchè nell'inferno di Dante perdurano gli antichi peccati senza pentimento, continua la caparbietà contro Dio, e gli stessi tormenti esteriori devono simboleggiare lo stato interno della perversità, così quando noi vediamo i lussuriosi aggirati senza posa dalla tempesta al di fuori, come internamente imperversa la tempesta della passione, o quando i violenti stanno in una palude di sangue, e i traditori sono irrigiditi in un lago di ghiaccio. E così scen-

(1) Coll'apostolo Paolo, *ad Timoth.* I, 6, 10: *Radix enim omnium malorum est cupiditas.*

dendo di grado in grado si giunge al peccato più basso, a quella cupidigia, la quale potè spegnere gli affetti più santi del cuore, a Giuda, che tradì il Signore per trenta denari, e che è maciullato in una delle spaventevoli bocche di Lucifero. E tutto ciò significa che l'uomo, per abbandonare la strada falsa e mettersi per la giusta, deve riconoscere sè stesso e la miseria e il peccato che porta in sè, ed è la ragione e la filosofia che risveglia una tale coscienza nel suo spirito, che lo fa scendere nell'inferno del proprio petto, e gl'insegna quindi i mezzi per salvarsene, il pentimento, l'esercizio delle virtù, difficile al principio, ma poi sempre più facile e gradito. Questo è espresso nel *Purgatorio,* dove il salire divien sempre meno faticoso quanto più l'anima si spoglia della sozzura terrena. E così si giunge al paradiso terrestre, allo stato di felicità desiderato. Ma non è che solo la felicità terrena, e appena questa è conseguita, si schiude subito un orizzonte nuovo, un nuovo stato di felicità si fa desiderabile, quello della vita eterna. Qui non può guidarlo più oltre la filosofia, la scienza umana, destinata unicamente a far l'uomo felice in terra co' suoi ammaestramenti nelle virtù cardinali, e il dolce padre Virgilio scompare. In sua vece apparisce Beatrice, la rivelazione e la sua scienza, la teologia, e lo fa salire al cielo; il lume divino può solamente, mediante le virtù teologali, sollevarci alla beatitudine della vita eterna, alla vista del sommo bene. La fine, il sommo grado, è la visione dell'unità delle tre persone e delle due nature, l'umana e la divina, appunto come questa forma il punto finale della contemplazione in san Bonaventura. Intanto l'effetto del lume divino non comincia solo qui, ma è in verità il principio di tutto il processo. Il lume divino si serve del naturale, della ragione, come di uno strumento, per guidare l'uomo nella vita reale; la ragione è subordinata alla grazia, la filosofia alla teologia, è il suo sostegno razionale; la grazia non entra che dove è necessaria; per ciò che l'uomo è capace di conoscere per propria virtù, non ha bisogno di rivelazione. Ma se la grazia lascia quaggiù un campo libero alla filosofia, è pur sempre essa la quale pone in attività la ragione; l'uomo nel suo stato di miseria non ode la voce della ragione; un raggio della grazia divina è necessario a prestarle vigore; il lume naturale si accende a quello divino; Beatrice scende dalle schiere dei beati per mandare Virgilio.

Così si è svolta nella Commedia l'idea morale-religiosa dell'e-

poca. Lo stato della felicità terrena in esercizio della virtù appare come un grado inferiore per giungere alla beatitudine eterna; ma è un grado necessario. La moralità è la condizione della santità. L'ordine morale ora è in Dante collegato intimamente col politico; ricordiamoci del libro *De Monarchia* la dottrina dei due freni, de' quali l'uomo, errando nella cupidità, ha bisogno, dell'uno per conseguire la felicità terrena, dell'altro per quella eterna. L'uno è l'imperatore, l'altro il papa (*Purg.* XVI, 103 sgg.). Per l'esercizio tranquillo della virtù ci vuole un regno della pace e della giustizia. Così dall'allegoria morale germoglia una seconda politica, o piuttosto questa non forma che una parte inseparabile di quella. La selva oscura significa così anche lo stato anarchico del mondo e specialmente d'Italia; Virgilio, che aveva celebrato nella maniera più splendida la potenza dell'impero romano, qui simboleggia l'idea ghibellina della monarchia universale romana, la quale sola può dare la pace al mondo, ed annunzia un messia politico, che procaccerà a quell'idea la vittoria e ricaccerà nell'inferno la lupa, la cupidigia, la quale è l'origine di ogni torto sulla terra. Dante lo chiama Veltro, rappresentandolo sotto l'immagine dell'animale il quale è il natural nemico della lupa, e difficilmente egli ha pensato qui a una determinata persona qualsiasi. I tre regni dell'altro mondo riflettono questo stesso mondo terreno ricostituito secondo la severa giustizia, come l'intendeva il poeta, e Bonifazio VIII e Clemente V ricevono le loro punizioni tra i simoniaci, con Giuda son maciullati dalle bocche di Lucifero Bruto e Cassio, che volevano distruggere nella persona di Cesare l'idea del sacro impero, e un seggio e una corona tra' graziati del Paradiso attende il nobile Arrigo, il quale venne per liberare l'Italia prima che fosse disposta.

Ma, se Dante rappresenta le sorti dell'umanità, non mancano neppure i rapporti personali; nello stesso tempo è pur anche la storia della sua propria vita che ci dà la Commedia. Egli, dopo la morte della donna amata, si era smarrito in un labirinto di errori giovanili, se n'era poco a poco liberato mediante studi filosofici e trovò finalmente la pace e la viva speranza della salute eterna nella fede e nella teologia.

Si vede adunque come è immensa la cornice della poesia dantesca, e come in essa trovan posto tutti gli elementi della cultura di quell'epoca, la scienza, la religione, la politica, la storia della

sua nazione e la sua storia propria interna ed esterna. Così il suo poema diventa lo specchio più compiuto del suo tempo, e gli altri suoi scritti, il *Convivio*, le canzoni morali, la Monarchia e anche il trattato sulla lingua, possiamo considerarli ora come una lunga preparazione; essi contengono isolatamente le parti costitutive, le quali ritornano qui riunite.

Senonchè si riconosce anche di leggieri che non tutto ciò che era accolto in questa vasta cornice poteva essere poesia. La Commedia è nello stesso tempo la più meravigliosa enciclopedia scientifica del medio evo, e quell'epoca fu quasi più abbagliata dalla grande erudizione che vedeva qui riunita, che dalla sostanza poetica. Il cronista Giovanni Villani chiamava la Commedia un trattato e vantava le grandi e sottili quistioni morali, naturali, astronomiche, filosofiche e teologiche, che vi erano trattate, e come *questo suo trattato et maravigliosa meditazione* vien designato il poema di Dante dall'anonimo commentatore fiorentino. Anzi, Dante stesso adopera quest'espressione relativamente alla sua opera nella lettera a Can Grande; egli la considera come un *opus doctrinale*, e ricerca fra l'altro lo scopo dottrinale e il genere di filosofia a cui appartiene, dà in fine pei primi versi del Paradiso un commentario scolastico alla maniera del *Convivio*. Intanto, per quanto alto e sublime possa essere il pensiero astratto, profonda l'erudizione, quanto si voglia, essi non fanno il poeta; se non trovassimo nient'altro in Dante, egli sarebbe un pensatore, un uomo della scienza, e come tale non potrebbe pretendere ad un primo posto, perchè quivi produsse meno di ciò che riprodusse. La sua grandezza è quella del poeta.

Dante al certo scrisse poesia scientifica nel senso della scuola fiorentina; egli stesso credeva, come Guido Cavalcanti, di raggiungere l'apice della perfezione artistica allora quando era più profondo e più oscuro; ma egli era poeta, e scelse una materia popolare, viva, la quale gli accendeva la fantasia. La visione dell'altro mondo non doveva essere che l'invoglio, il simbolo; ma egli credeva pure a quell'altro mondo, e rappresentandolo viveva ed operava tutto in questa sua creazione, e non gli dava un aspetto nebuloso e diafano, come sarebbe proprio quello del simbolo e dell'allegoria, ma uno tutto concreto e palpabile, il quale desta nel lettore potenti affetti, come erano quelli che lo avevano creato. Egli era uno spirito ardente e passionato, e nella sua opera si

mescolavano appunto gl'interessi suoi più intimi, il suo entusiasmo scientifico, il suo fervore religioso, l'odio di parte, le dolci rimembranze della patria, dell'amicizia, finalmente il più delicato dei suoi sentimenti, l'amore per Beatrice, il quale, oscurato per qualche tempo, pure non inaridì mai nell'animo suo, e qui rifioriva e produceva l'apoteosi della donna amata. Così il senso letterale vince il nascosto, la rappresentazione immediata riceve il suo significato indipendente, molto al di là di quello che doveva esprimere allegoricamente.

L'antichità possedeva già la dottrina di una punizione del misfatto e di un premio al merito nell'altra vita; ma questa dottrina vi rimase non sviluppata; la mente degli uomini era troppo rivolta a questa vita terrena per potersi occupar molto di quell'altra. Il concetto dell'altro mondo rimase vago e poco distinto, non acquistò quella determinazione plastica, la quale solean dare gli antichi alle loro idee; era quello il regno delle ombre, sul quale non si sapeva dire che pochissimo; son noti i tormenti di Tantalo, di Sisifo, d'Issione e di Tizio; il resto si riduce a dati generali, le località sono accennate solo fugacemente, i dannati non son divisi per categorie. La Sibilla di Virgilio novera ad Enea gli abitatori del Tartaro solo in maniera generale, mescolando tutte le pene e tutti i peccati. Invece il medio evo considerava l'altro mondo in tutt'altra guisa; era per esso la cosa principale, e più importante della stessa vita presente; la fantasia era fervidamente occupata a rappresentarsi la vita futura, e il soggiorno delle anime e la loro sorte doveva essere delineata più vivacemente, perchè c'era il proposito di un effetto morale. In Virgilio abbiamo certo una specie d'inferno, una specie di paradiso, i Campi Elisi, dove Enea incontra suo padre Anchise, e dove gli si mostra la sua gloriosa discendenza; si trova anzi già una specie di purgatorio, cioè uno stato di penitenza temporanea anche pe' buoni (*Aen.* VI, 739 sgg.). Ma tutto ciò è ancora confuso, i limiti assai imperfetti. Nel medio evo inferno, purgatorio e paradiso si separano e circoscrivono con più precisione; la dottrina della Chiesa, la quale dà il principio per la gradazione di peccato e di merito, non permette più la confusione. Le località e i tormenti son dipinti con colori realistici, e si fa manifesto uno studio di classificare le pene secondo la differenza dei peccati. Così procedono le visioni popolari. Ma pure quanto son lontane

anche queste dalla rappresentazione dantesca! Delle idee ancora difettosamente legate della tradizione leggendaria si è impadronita qui una fantasia di potenza ed ardimento impareggiabili e le ha conformate in un'architettura sì determinata e sì chiara, da potersi senz'altro disegnare il piano esatto dell'altro mondo di Dante, come anche bene spesso si è fatto.

L'inferno di Dante ha la forma di un imbuto, il quale finisce nel centro della terra, scendendo di precipizio in precipizio per nove gradi, ciascuno dei quali lascia libero una cornice o un cerchio; questi cerchi, che alcune volte hanno ancora delle suddivisioni, sono la dimora dei dannati. Di cerchio in cerchio si fa più nero il peccato e più terribile la pena, sino al centro della terra stessa, dove si trova Lucifero, l' « imperador del doloroso regno », con le sue tre bocche che dilaniano i tre grandi traditori, Giuda, Bruto e Cassio. Si è detto che con questa forma matematica si sia tolto all'abisso infernale l'orrore dell'infinito, e questo può esser vero; ma si domanda se è questo un danno. L'infinito non è una realtà, ma astrazione, negazione; la sua impressione non è un'immagine, ma sensazione vaga, lirica, e così Dante ha fatto benissimo a sacrificare qui fin dal principio ciò che in ogni caso rimaneva inaccessibile alla sua poesia.

Dall'Inferno si passa per una via strettissima all'altro emisfero occidentale, che quell'epoca s'immaginava come tutto coperto di acqua e vuoto d'abitatori. Solo s'innalza da quelle acque una montagna, il Purgatorio, corrispondendo con la sua figura di cono all'imbuto infernale, fasciato nella sua parte superiore di sette gironi, nei quali sono purgati i sette peccati mortali; da ogni cerchio sale l'anima liberata da un peccato, ascendendo sempre più agevolmente sino alla vetta, il paradiso terrestre. Sin qui si rimaneva ancor sulla terra; ma intorno al globo, che si riguardava come il centro dell'universo, si muovono le nove sfere celesti del sistema tolemaico, le quali dànno la gradazione per la gerarchia dei beati; secondo il loro diverso grado di perfezione questi appaiono nelle singole sfere; la vera loro sede però è nell'empireo, il decimo cielo della luce pura, dove godono della vista di Dio.

Quest'architettonica dell'altro mondo dà al contenuto del poema la struttura più regolare. Nella composizione domina una stretta economia, la quale si fa subito visibile nella forma esteriore col

suo ordine simmetrico. Ognuna delle tre cantiche consta di 33 canti; il numero di cento si compie col primo canto che serve di introduzione, ed ora è calcolato come parte dell'*Inferno*. Si nota qui nuovamente l'amore pel simbolismo dei numeri, che vedemmo già nella *Vita Nuova;* a noi sembra ciò un giochetto, per Dante accresceva la solennità dell'impressione, e così egli ripose una speciale importanza anche in questo, che chiuse ciascuna delle tre parti con la stessa parola (*stelle*). Il numero de' versi ne' singoli canti non varia che poco. La scelta della forma metrica stessa non fu per Dante senza difficoltà. Una poesia narrativa d'arte non c'era prima di lui, se si prescinde dal *Tesoretto* colle sue incomode coppie rimate di settenari. La poesia narrativa popolare si serviva delle strofe quadernarie con versi lunghi o del serventese. Quest'ultimo prese Dante, e lo trasformò, pel suo scopo, con molto giudizio e felicità, nella terzina; perchè, se la concatenazione non interrotta delle rime corrispondeva meglio ad un'esposizione ampia, di regolare andamento, dall'altra parte l'antico schema del serventese aveva un'andatura troppo strascinante e da cantastorie, la quale fu rimossa mediante l'intreccio più artistico nella terzina.

La stessa chiarezza e realtà come nel piano generale troviamo in Dante nel disegno di ogni località speciale. Ma pure questa descrizione non sarebbe ancor poesia, sino a che vi manchi vita e movimento, sino a che vi manchino le persone; nell'uomo e nella sua vita sta la poesia, nelle cose solamente in quanto esse la ricevono comunicata da lui. La vera poesia della Commedia non sono tanto le località rappresentate, quanto coloro che le abitano, le anime, le quali Dante incontra nel suo viaggio, e con cui s'intrattiene in dialoghi più o meno lunghi.

Le visioni popolari erano essenzialmente descrizioni di tormenti. I peccatori vi si mettevano in classi e specie, gli uni per questo peccato con questa pena, gli altri per quell'altro con altra. Tundalo vede un monte alto, da una parte fuoco puzzolente, dall'altra ghiaccio e vento, dove le anime son tormentate a vicenda nell'uno e nell'altro: questi sono i perfidi e gl'insidiatori, gli dice l'angelo conduttore; vede un fiume di zolfo con dentro altre anime, questi sono i superbi; il mostro Achorons divora gli avari, e così via; non abbiamo qui figure ed uomini, ma intere classi di peccatori, semplici simboli del peccato stesso. E che si faceva in queste antiche visioni? « delle grida e strida e tempeste », come

dice Giovanni Villani della rappresentazione dell'inferno, la quale ebbe luogo il 1304 in Firenze. Si crede, che all'infuori delle grida questa rappresentazione sia stata soltanto mimica, e si crede benissimo. Che cosa avevano da dire questi « spiriti dolenti? » Essi non avevano un'individualità, quasi sempre non hanno neppure un nome; anche nelle leggende scritte parlano molto di rado; sono « spiriti ignudi », per essi non esiste più che peccato e pena, tutto il resto è scomparso.

Qui ora ritroviamo proprio l'opposto nei poeti classici; gli abitatori del Tartaro sono ombre, è vero, ma nientedimeno essi continuano ad essere con la loro personalità concreta, co' sentimenti e con le passioni d'una volta, con le occupazioni cui attendevano nella lor vita terrena; è un'ombra, ma un'ombra di vita vera. Le celebri scene infernali dell'*Odissea* Dante non le conosceva, ma gli era noto almeno il loro riflesso sull'andata di Enea all'Ade, presso Virgilio; le persone che incontra colà l'eroe, Palinuro, Didone, Deifobo, Anchise parlano, sentono come prima, quando guardavano ancora la luce del sole, serbano l'antico interesse per le cose del mondo di sù, e ne chiedon conto con curiosità ed amore. E proprio così fanno le figure di Dante; sono personalità compiute, portate nell'altro mondo, così com'erano in questa vita, con le stesse idee e gli stessi sentimenti, e, come la Didone di Virgilio ama ancora, e ancora adirata volge le spalle senza rispondere all'ingrato Troiano, e Deifobo si mostra ancora mutilato terribilmente con le ferite ricevute da Menelao, così nella Commedia Capaneo minaccia ancora il cielo, e in Ugolino sta ancora l'antico e terribile odio, e Farinata si sdegna, e Francesca ama, e tutti quanti non sono tipi generali, ma persone ed individui. Se guardiamo bene, questa maniera di rappresentazione non è troppo in armonia con le idee cristiane, per le quali nell'altro mondo son estinti tutti gl'interessi di questa vita. Ma non è l'unica volta che il poeta si trova in contraddizione col teologo, e da queste contraddizioni nascono le figure e le scene poetiche. Questo è ciò che Dante poteva imparare dal suo Virgilio; in lui egli vide questa determinatezza plastica, questa umanità delle figure, le quali, secondo l'idea cristiana, dovevano essere spiriti nudi. Dante scoprì di nuovo l'uomo, che dopo l'antichità era andato perduto per

l'arte, e per la prima volta egli trova la sua rappresentazione proprio nei regni dei morti (1).

Il poema di Dante ci descrive un viaggio spirituale; si va di luogo in luogo, cambiano continuamente la scena e i personaggi del dramma; uno rimane sempre, il viandante stesso. Nella Commedia regna la massima soggettività, il poeta medesimo non abbandona mai la scena, è l'eroe dell'azione, la sua figura più interessante, e tutto ciò che vede ed apprende desta un'eco vivace nell'anima sua eccitabile. Parla coi peccatori, coi penitenti e coi beati, e in queste conversazioni dipinge essi e lui medesimo. Ma per un viaggio così grandioso ogni spazio è stretto, anche quello del più ampio poema. Un numero straordinario di persone appaiono e scompariscono in questo poema; il lettore è continuamente sospinto innanzi dall'uno all'altro; poco tempo rimane pel singolo, pochi tratti devono bastare a fissarne l'immagine. Le grandi scene non si svolgono quasi che per incidenza o piuttosto non trovano spazio per svolgersi, in quel processo rapido della narrazione. Così specialmente l'Inferno di Dante è come un turbine di affetti, di passioni e di avvenimenti. Se non fosse stato un Dante che li creò, forse le situazioni poetiche sarebbero state distrutte, le figure soffocate, e l'opera sarebbe divenuta arida e vuota per soprabbondanza di materia. Ma Dante possiede l'arte di disegnare le sue figure anche in piccolo spazio; talvolta rimangono abbozzi, sebbene sempre abbozzi di mano maestra; ma spesso bastano anche i pochi tratti a farci spuntare davanti alla mente la pittura tutta compiuta co' suoi particolari. Dante è il gran maestro dell'espressione poetica; col suo stile energico è capace di inchiudere un mondo d'idee e di sentimenti in una sola parola, in un'immagine, che ci rapisce seco e ci trasporta in mezzo alla situazione.

Subito al principio della Commedia, in mezzo alle spinose allegorie, arresta il lettore l'apparizione simpatica di Virgilio e il primo dialogo affettuoso tra lui e il suo protetto. Il canto IV descrive il soggiorno privilegiato dei grandi pagani nel Limbo ed esprime in guisa così attraente la profonda venerazione di Dante per l'antichità, e insieme pur anche la coscienza del suo proprio

---

(1) *Nel regno dei morti si sente per la prima volta la vita nel mondo moderno;* FRANCESCO DE SANCTIS, *Stor. Lett.* I, 213.

valore, quando racconta com'egli stesso fu introdotto da Virgilio nel circolo dei cinque grandi poeti come sesto. Egli sentiva d'essere destinato a rinnovare un'arte perduta da sì lungo tempo, e questo giusto orgoglio ci piace nel genio. L'impressione generale della situazione è qui vivace, quella nobile riunione, tutti quegli eroi e sapienti, ed in mezzo ad essi il loro grande ammiratore ed alunno. Ma le singole figure non risaltano ancora con più chiarezza; il poeta non dà quasi che un'enumerazione di nomi, raramente aggiunge un epiteto, un fatto, il quale potesse caratterizzare l'uomo. È una specie di catalogo, e non manca neanche il solito *et cetera* di siffatte enumerazioni (IV, v. 145):

> Io non posso ritrar di tutti appieno.

Ed in questa maniera, la quale è come un'abbreviatura della vera rappresentazione poetica, continua anche nel canto seguente. Qui è arrivato nel secondo cerchio dei lussuriosi, che sono menati attorno da una furiosa tempesta. Tra essi vede Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Achille, Paris, Tristano « *e più di mille* ». Ma quest' enumerazioni presso Dante sono soltanto l' introduzione; dalla schiera degli spiriti, che formano lo sfondo generale, se ne staccano alcuni singoli. Fra quelle anime, due, le quali vengono trasportate insieme dal vento, muovono la sua attenzione speciale. Sono Francesca da Rimini e il suo Paolo, i quali, accesi l'un per l'altro di colpevole amore, furono uccisi dal marito di Francesca, fratello di Paolo, Gianciotto Malatesta, signore di Rimini. Dante non li conosce ancora; ma quella coppia unita anche nel tormento infernale desta la sua simpatia; vorrebbe parlare con loro, e ne ottiene licenza dalla sua guida. È uno dei passi, i quali ci rivelano meglio il carattere speciale della poesia dantesca. Molti oggidì, i quali han sentito parlar tanto della celebre Francesca da Rimini, si sentono forse un po' disillusi, quando aprono il libro; sono a pena 70 versi, che si leggono velocemente, poco ne rimane al lettore ordinario e superficiale. Per la densa poesia di Dante è necessario un animo sensitivo: essa sta in ogni piccola circostanza, in ogni sillaba, niente è vuoto e insignificante; ma a chi passa frettolosamente molto rimane muto.

Consigliato da Virgilio, Dante prega le due anime per l'amore il quale le tiene legate, ed esse seguono all'invito affettuoso,

Quali colombe dal disio chiamate
Con l'ali aperte e ferme al dolce nido
Vengon per l'aere, dal voler portate.

Questa soave similitudine, tolta dall'*Eneide*, ma presso Dante animata di una vita più intima, serve di preparazione alla scena affettuosa. Già quel tratto, che essi obbediscono subito al grido che si volge al loro amore, ci dipinge le due figure, e ancor più fanno poi le prime parole della risposta: Francesca è un'anima delicata e gentile; la simpatia che le mostra uno sconosciuto la commuove profondamente nel suo dolore: per riconoscenza ella vorrebbe pregare per lui il Re dell'universo: ma essa è nell'inferno, le sue preghiere non trovano ascolto lassù. Almeno ella appagherà il suo desiderio col rispondere. Gli fa conoscere chi siano accennando al luogo dove nacque, e meglio glielo fa conoscere per quello che gli ha menati laggiù, il loro amore unico, immenso. In sette versi è racchiusa quasi tutta la storia dei loro sentimenti. Ogni terzina comincia con la parola amore, ognuna ce ne dipinge la potenza crescente, ci mostra come sorge nel cuore dell'uomo vedendo la bella donna, come si accende nel cuore della donna vedendosi amata, come esso diviene il loro comune destino e li conduce insieme ad una morte. Dante, quando ha udito ciò, già non può dubitare più chi sieno que' due, sulla cui sorte l'amore ebbe tanta forza, e la sua seconda domanda comincia col nome di Francesca, benchè ella non lo nominasse. Ma prima cade in profondo silenzio e china il viso, sicchè il duce gli domanda che pensi. Le poche parole intese lo fan pensare a tutti quei sentimenti, gioie e dolori che si nascondono sotto di esse, e con interesse più intenso si rivolge di nuovo a lei:

Francesca, i tuoi martiri
A lagrimar mi fanno tristo e pio.
Ma dimmi: al tempo dei dolci sospiri,
A che e come concedette Amore
Che conosceste i dubbiosi desiri?

Dante esprime con estrema delicatezza questa sua domanda, la quale sarebbe indiscreta, se venisse da curiosità e non da simpatia. Ma Francesca vi scorge subito quest'ultima, e perciò vuol rispondere, benchè il ricordo le cagioni dolore:

Farò come colui che piange e dice.

Si è spesso confrontato questo passo con quello così simile in apparenza al principio del racconto di Ugolino (*Inf.* XXXIII, 4), per mostrare con quale grande maestria Dante sappia disegnare i suoi diversi caratteri, già pure esteriormente mediante il suono del verso. Qui nelle parole di Francesca tutto è molle ed armonioso, in quelle di Ugolino aspro e duro; qui tutto è amore, colà tutto furore e sdegno. Ad Ugolino come a Francesca cagiona dolore il parlare dei tempi passati; ma Francesca parla perchè vede l'affetto di Dante, Ugolino perchè si vuol vendicare del suo nemico. Francesca parla appena del suo nemico, accenna solo di lontano e nella maniera più commovente alla loro morte violenta: Caina attende chi uccise lei e Paolo, questo è tutto, ella non lo nomina neanche, non pensa a lui, ella non odia, ma ama; narra del loro amore, delle loro gioie, del tempo felice, che era pur felice, benchè peccato; essi leggevano un giorno dell'amore di Lancillotto; erano soli e senza alcun sospetto; i loro occhi s'incontrarono più volte, le loro guance si scolorirono:

> Ma solo un punto fu quel che ci vinse.

La passione esiste, ma ancora dorme nascosta nel cuore, e allora vedendosi come in uno specchio, si riconosce, viene alla coscienza di sè stessa, e subito prorompe con violenza; quando lessero che la regina fu baciata da Lancillotto, Paolo le baciò la bocca tutto tremante:

> Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Mentre ella parla così, l'altra anima, Paolo, ne accompagna in silenzio le parole piangendo; lei sola fè parlare il poeta; perchè il lamento d'amore infelice è più commovente in bocca della donna. Il breve racconto finisce con la catastrofe della passione; tutto il resto è taciuto; all'eccitata immaginazione rimane libero campo, e Dante, uno spirito passionato, che conosce le tempeste del cuore, sente così vivamente con essi, ch'egli cade a terra « come corpo morto ».

E questa scena bisogna figurarsela in quell'ambiente infernale, in mezzo a quell'aria fosca, a quella bufera che imperversa e mugghia intorno, un contrasto che aumenta ancora la sua efficacia. È il romanzo dell'amore nella sua massima semplicità, ma con tutti gli elementi di affetto i quali producono un'impressione pro-

fonda. Il sentimento dominante, l'amore immenso è espresso in brevi tratti, ma che dicono tanto. Pel loro amore i due spiriti sono pregati, e vengono; il loro amore perdura inalterato anche qui fra tanti dolori: « ancor non mi abbandona », dice Francesca, e vanno insieme portati dal vento, uniti nella pena come lo erano nella felicità; il loro amore fu il loro peccato; per chi è dannato dura eternamente il peccato, e così il loro amore è eterno; esso è la colpa; ma pure vi risuona frammezzo come una consolazione:

Questi che mai da me non fia diviso.

Nel sesto canto dell'*Inferno* Dante incontra fra' golosi, i quali sono puniti nel terzo cerchio, il fiorentino Ciacco, e ode da lui l'annunzio del triste destino della sua patria. Nel settimo canto troviamo i due pellegrini nel quarto cerchio degli avari e dei prodighi, e qui Virgilio fa a Dante la celebre descrizione della Fortuna, la quale, angelica creatura come le altre, è posta da Dio per mantenere l'eguaglianza fra gli uomini e per far passare i beni terrestri da una mano nell'altra, come giustizia richiede. Nel quinto cerchio, quando varcano nella barca di Flegias la palude stigia degl'iracondi, succede l'incontro con Filippo Argenti, la cui rappresentazione s'ispira ad un odio ardente e a sete di vendetta, non solamente ad indignazione morale del poeta, ed accenna all'esistenza d'un'inimicizia personale. Per procurare a Dante ed a Virgilio l'accesso nella città di Dite, la quale comprende l'inferno inferiore dal sesto cerchio in giù, appare nel nono canto il *Messo del cielo:* è una creazione poetica di molta importanza, una figura di grandezza biblica, la quale fin dal principio è introdotta con le immagini più sublimi. Il mistero lo circonda, si esprime nei cenni di Virgilio alla fine del canto ottavo e nelle parole troncate al principio del nono. Virgilio non dice chi venga, nè come, nè da chi mandato: tutte queste sono circostanze che non apprendiamo; colui che viene è un tale che aprirà la porta della città, è qualcuno che porterà aiuto. Questo mistero mette in moto la fantasia, e rimaniamo sospesi; noi aspettiamo qualche cosa di straordinario, e non ci siamo ingannati. Ora viene: un fracasso ne accompagna i passi, spaventoso come quello della tempesta; le rive della palude tremano; innanzi alla sua celeste purità, alla sua maestà terribile, fugge tutto ciò che non è puro, le anime dannate si nascondono come le rane dinanzi alla biscia:

il peccatore non può soffrire la vista del Celeste. Ed egli va avanti, la miseria e la bruttura dell'abisso non lo tangono, rimane puro e raggiante in quelle tenebre, non s'imbratta in quel fango. Dante al vederlo è preso da un insolito sentimento; si volge a Virgilio, vorrebbe parlare e domandare; ma quegli lo fa rimaner muto ed inchinarsi. Qui non ci vuole curiosità, ma venerazione; bisogna tacere e adorare, e ricevere umilmente il beneficio della grazia divina. Quando i diavoli vedono il messo del cielo, non resistono più a lungo, la sua verghetta basta ad aprire le porte; egli sgrida i riottosi e si volta indietro, senza parlare, a' poeti; questo ritorno repentino è un movimento d'impareggiabile imponenza; il suo ufficio è finito, la porta sta aperta, ed egli già non si ferma più; le cose che lo circondano non attirano la sua attenzione, e volta le spalle senza guardare, non per disprezzo di coloro che ha protetti, ma perchè altro lo occupa tutto. Così misteriosamente, come venne, sparisce il messo del cielo; ma rimane l'effetto della sua presenza; prima agitazione, lotta, minaccia: egli viene e subito cessa ogni resistenza; egli parte, e regna pace, e tranquillamente i due poeti entrano nella città accesa. Ogni atto ci disegna la grandezza di questa figura; ma l'effetto sta specialmente nel contrasto fra quella purità e maestà e la bassezza e bruttura del luogo; come terribile viene giù per le torbide onde, passa a piante asciutte la schifosa palude, rimovendo con la mano l'aer grasso dal suo volto, abituato alla luce delle sfere, come maestoso si rivolge « per la strada lorda ». Qui abbiamo l'apparizione del cielo in mezzo dell'inferno, situazione di sublimità unica, quale, dopo la Bibbia, poteva rappresentarla solo la poderosa fantasia di Dante. Nel decimo canto due scene potenti sono inserte l'una nell'altra. Dante trova qui fra gli eretici, che giacciono in sepolcri infocati, Farinata degli Uberti, il capo dei ghibellini, l'avversario politico de' suoi antenati, i quali furono cacciati da lui da Firenze, e parlando con lui s'infiamma egli e s'infiamma l'altro, e nel loro rapido dialogo rivive tutto il vecchio odio delle fazioni, le quali dilaniavano le città d'Italia. Ma mentre Farinata, in seguito ad un'espressione mordace del suo interlocutore, tutto assorto nella afflizione pel trionfo dei suoi nemici, ammutolisce per rispondere poi non meno amaramente, si leva l'ombra di Cavalcante, padre di Guido Cavalcanti, che ha riconosciuto Dante e si meraviglia di non veder con lui il proprio figlio, e quindi, poichè nel di-

scorso di colui una parola ambigua gli fa credere che suo figlio sia morto, cade all'indietro sopraffatto dal dolore:

> Supin ricadde e più non parve fuora,

un verso, che dipinge in mirabil guisa l'affetto del padre, come il fiero e passionato animo del ghibellino dipinge quel lungo e tacito assorbimento in sè stesso, durante il quale egli non ha inteso niente di ciò che succedeva intorno a lui, sicchè ricomincia a parlare, come se non vi fosse stato tempo in mezzo. L'intervallo di questo silenzio un altro l'avrebbe lasciato vuoto, oppure riempito con cose indifferenti. Non così Dante; tra la sua ultima parola e quella di Farinata, che le si riattacca immediatamente, frammette tutta la storia profonda del dolore paterno. Questo ci mostra nuovamente il vigore condensato della poesia dantesca: qui, in uno spazio di 100 versi, si affollano a vicenda nel nostro spirito così svariati sentimenti, che noi abbiamo bisogno di tempo e di calma per riceverne un'impressione chiara e completa. E pure, si pensi, tra le due parti del colloquio con Farinata, invece dell'episodio di Cavalcanti, qualche cosa di minore importanza, e si troverà che la rappresentazione ne perderebbe immensamente; più importante e commovente è ciò che succede intorno a lui, e più espressiva diviene l'impassibilità di quel magnanimo, il quale, occupato solo del proprio affanno,

> . . . . non mutò aspetto
> Nè mosse collo nè piegò sua costa.

Gl'incontri con Pier della Vigna e con Brunetto Latini, nel settimo cerchio dei violenti, ricordo solo di passaggio per fermarmi a considerare l'originalità di Dante da un lato nuovo. L'ottavo cerchio dell'inferno, dei frodolenti, il quale consta di 10 valli concentriche con archi di pietra stesivi di sopra a modo di ponti, il poeta lo ha chiamato *Malebolge*, espressione sarcastica in luogo di « tristi fosse », e tristissime infatti sono queste fosse: sono il luogo dei vizi più odiosi, il luogo per lo scherno e l'invettiva. Più su Dante diveniva certo anche amaro e mordace, dove si trovava dirimpetto a Farinata, e in lui si svegliava la passione politica e l'offeso orgoglio di famiglia; ma con tutto ciò egli rimase pieno di rispetto e d'ammirazione per quell'uomo magnanimo, innanzi a cui l'inferno pare che si sprofondi quand'egli si alza dal

suo giaciglio; qui invece la stima cessa: la satira diviene terribile e spietata al cospetto di ciò ch'egli massimamente detesta.

L'altro mondo, in quanto si contrappone al nostro della terra, ne diviene in generale la critica e la satira, quale era già usata nelle leggende: ma il vero luogo per l'elemento satirico sono le regioni più basse dell'inferno. Quei peccati che vengono puniti nei cerchi superiori, possono unirsi anche con la grandezza dell'animo e la delicatezza del sentimento; Dante, pe' suoi convincimenti morali, è costretto a collocare nell'inferno Francesca, Farinata, Cavalcante, Pier della Vigna e persino il suo amico paterno Brunetto Latini; ma egli non li schernisce e non li rimprovera; al contrario, sente profonda compassione dei loro tormenti, li ama e li ammira, eterna le loro figure simpatiche nelle sue pitture. Egli nè cela nè scusa il loro peccato, ma esso è tale che non tocca il carattere. Altri vizi invece, secondo Dante, invadono tutta la personalità dell'uomo, corrompono la stessa natura umana, e non lasciano che raramente spazio per qualità più nobili. Questi peccatori adunque sono esseri abominevoli, dirimpetto ad essi non ci vuole pietà, ma severa giustizia, ci vuole lo scherno e il disprezzo. Di ciò son pieni quasi interamente gli ultimi due cerchi; quasi interamente, poichè anche qui non manca in tutte quante le figure la grandezza, e bisogna ammirare l'ardito Ulisse e sentire compassione insieme al terrore innanzi ad Ugolino. La poesia si ribella contro la severità sistematica della logica; non abbiamo qui un trattato religioso e filosofico, e la fantasia vivace del poeta percorre, come dappertutto, l'intera scala dei diversi sentimenti.

La potenza satirica di Dante raggiunge il suo apice là dove incontra fra' simoniaci papa Niccolò III (*Inf.* XIX). Egli sta capovolto in una buca della terza bolgia; colle piante infocate di fuori, e mentre dimena angosciosamente le gambe nell'aria, deve lasciarsi sgridare e schernire da Dante:

> O qual che se', che il di su tien di sotto,
> Anima trista, come pal commessa.....

Con queste espressioni di disprezzo comincia il discorso del poeta, e poi egli lo paragona all'assassino che è sepolto vivo, e, per ritardare ancora un poco la morte, chiama di nuovo il confessore; l'assassino è il papa e il frate confessore è Dante; ma lo scherno

più amaro il poeta l'ha posto in bocca al peccatore, in quella sua confessione che diviene una satira contro lui stesso:

> Sappi ch'io fui vestito del gran manto,

incomincia; ma a pena può destarsi la riverenza verso la massima dignità in terra, che egli aggiunge come la macchiò, e cambia quel sentimento, che spunta, nel suo contrario:

> E veramente fui figliuol dell'orsa,
> Cupido sì per avanzar gli orsatti,
> Che su l'avere e qui me misi in borsa.

Quest'allusione ironica al casato del papa (Orsini), il giochetto con la parola « borsa », che nella sua rapidità ha una punta acuta, hanno tanto maggiore efficacia perchè egli stesso deve pronunziarli. Niccolò III era già morto nell'anno della Visione: ma allora vivevano ancora altri due i quali Dante non odiava meno, e forse anche più, perchè essi erano suoi nemici politici, gli avversari o gl'impedimenti al suo ideale politico, papa Bonifazio VIII e papa Clemente V. Con una di quelle stupende invenzioni ora, come tante ne uscirono dalla sua féconda fantasia, a questa satira contro Niccolò egli ha intrecciata anche quella contro gli altri due. I papi simoniaci entreranno tutti nella stessa buca, e seguendosi, l'uno caccerà l'altro in basso; così avviene che Niccolò già aspetta l'uno e profetizza la venuta dell'altro, e Dante ha di nuovo il vantaggio di far pronunziare i suoi sarcasmi da labbra altrui, ciò che ne accresce forza ed efficacia. È un degno predecessore di essi chi parla e fa palese la loro ignominia. Papa Niccolò sente voci all'orlo della buca e pensa subito che debba essere Bonifazio che viene a pigliare il suo posto e cacciarlo in giù. Questa viva aspettazione dell'altro cangia la profezia in realtà, e già noi vediamo anche papa Bonifazio VIII star capovolto nella buca e dimenare nell'aria le gambe arroventate. Così Dante sapeva vendicarsi e punire, dove lo credeva giusto. Ma dopo lo scherno egli si solleva alla serietà morale; non è più l'ironia ma un dolore sincero che risuona nelle sue parole: « Oh Costantin, di quanto mal fu matre Non la tua conversion, ma quella dote Che da te prese il primo ricco patre! », e questo santo sdegno piace al buon Virgilio, che ascolta con compiacenza le parole del suo alunno e poi lo avvinchia nelle sue braccia, se lo solleva al petto e lo porta

sino alla sommità del ponte seguente. Appunto perciò la satira di Dante è così grandiosa, perchè a fondamento sta la serietà; è così ardito perchè si sente forte nella fede; egli non assale la religione nè le istituzioni ecclesiastiche; al contrario, difende la Chiesa contro i suoi falsi pastori, sgrida i cattivi papi e s'inchina riverente innanzi al papato, sente profondamente l'oltraggio arrecatogli da Filippo il Bello, benchè fatto nella persona di colui ch'egli pose nell'inferno.

Dalla satira si svolge naturalmente il comico; questo aveva il suo posto nelle vecchie leggende e nei misteri francesi, in cui, eliminato poco a poco l'intento morale, dette origine alla farsa. In Dante il riso è ancora essenzialmente mezzo di castigo e di correzione, come nelle anteriori visioni dell'inferno. Il luogo per questo elemento comico è la quinta bolgia, dove i barattieri sono immersi in un lago di pece; qui abbiamo le scene dell'anima del lucchese, la quale i diavoli trascinano proprio allora e gettano nel lago, e di Ciampolo di Navarra, che inganna i diavoli stessi, laonde vengono fra di loro ad una comica baruffa e cadono nella pece (*Inf.* XXI, XXII). Sono pitture umoristiche, come possiamo aspettarcele in quel tempo, ruvide e primitive nell'espressione e nelle immagini, che ricordano talvolta la cucina infernale di Fra Giacomino, ma appropriate per diventare popolari, com'infatti son divenute specialmente le figure grottesche dei diavoli, i cui nomi Barbariccia, Libicocco, ecc. s'incontrano spesso nella letteratura italiana posteriore.

Nella settima bolgia (c. XXV) si trova la descrizione della trasformazione dell'uomo nel serpente e del serpente nell'uomo, la quale fu sempre ammirata come uno sforzo straordinario della fantasia. Tale è nel fatto; pure a me sembra che l'effetto non corrisponda del tutto ai mezzi adoperati; questa descrizione per essere fantastica è troppo minuziosa, e la fantasia richiede una maggiore libertà nelle cose le quali oltrepassano affatto il naturale; quando essa si sente inceppata da tanti particolari, rimane inerte, non si rappresenta veramente il miracolo, e l'impressione diventa, invece di fantastica, grottesca, come qui è il caso. Io non dico che sia così inutile; anzi, si adatta a queste regioni del comico e del grottesco che sono le Malebolge. Solo che non bisogna voler dare questa trasformazione come una delle maggiori creazioni di Dante. Creazioni grandiose della immaginazione dantesca

sono Farinata sul suo letto di fuoco, il messo del cielo, che passa a piedi asciutti sulla palude stigia, papa Niccolò nella « borsa » infernale. Anche l'ottava bolgia (c. XXVI) ci offre di nuovo una pittura di carattere più elevato, Ulisse, il tipo immortale dell'umano desiderio di sapere, nel cui ardito viaggio di scoperta Dante ha saputo esprimere tutta la poesia del mare.

Quanto più giù discendiamo, tanto più crudo e realistico diventa lo stile; Dante non si perita di rappresentarci il brutto e di chiamarlo col suo proprio nome. La dimora dei falsificatori, nella decima bolgia (c. XXIX sg.), è il luogo delle cose più schifose, di malattie, di piaghe, di puzzo, e il poeta non risparmia i colori, anzi egli ci dipinge di proposito e con immagini molteplici anche le cose più ributtanti. Egli ci descrive anche la rissa tra Maestro Adamo di Brescia e Sinon greco, che si assaltano coi pugni e si scagliano imprecazioni plebee, sicchè Virgilio si adira quasi col poeta che ascolta:

Chè voler ciò udire è bassa voglia.

Più oltre anche questo cessa; cessa ogni movimento; nel nono ed ultimo cerchio la natura infernale stessa è agghiacciata, e nel ghiaccio stanno gelati i peccatori; qui è punito il tradimento, la corruzione estrema dello spirito umano. Innanzi a questo peccato più nero il cuore si chiude, per questi dannati non c'è che odio crudele. Dante li maltratta e calpesta senza riguardi; più sopra egli, per far parlare le anime, prometteva fama; ma questi quaggiù non vogliono che si parli di loro nel mondo, essi non possono attendersi gloria, ma solo infamia; non vogliono quindi parlare nè dire chi sono; ma Dante cerca costringerli a ciò colla violenza e anche con inganno. Egli trova nel ghiaccio Bocca degli Abati, che tradì i Guelfi nella battaglia di Montaperti, e quando questi, domandato dell'esser suo, non risponde, avvampa l'ira nel poeta, lo piglia pei capelli e comincia a scuoterlo, sicchè quegli urla con occhi torti (XXXII, 97). In questo tratto di feroce crudeltà contro il peccatore, contro chi è abbandonato dalla grazia divina, c'è qualche cosa di grandiosamente barbaro, che ci mostra in Dante l'uomo libero del suo tempo, col suo concetto spietato di giustizia. Ma pure anche in mezzo a questo deserto agghiacciato, qui al termine dell'inferno, dove pare morto ogni sentimento, si risvegliano ancora una volta tutti quegli elementi poetici, che

trovammo in tanta abbondanza ne' cerchi superiori. Nella scena di Ugolino ancora una volta si palesa pienamente il carattere poetico dell'inferno dantesco; essa ne forma come un'ultima sintesi, con tutto il suo orrore e tutta la sua commozione. Mai fu inventato da un poeta uno spettacolo più terribile; qui la giustizia del cielo ha fatto dello stesso offeso lo strumento della punizione per l'offensore, ha dato il peccatore nelle mani della sua vittima perchè questa si vendichi, ed Ugolino appaga la sua rabbia immensa rodendo il teschio al suo nemico, l'arcivescovo Ruggieri. Ma interrogato da Dante, quest'ombra apre la bocca per parlare, e ci dà la sua storia, anche questo per vendetta; senonchè ell'è una storia tutta di teneri affetti, i quali, offesi in maniera bestiale, son divenuti la causa di questa bestiale vendetta.

La prima cantica, l'*Inferno*, è la parte più popolare e più nota della Commedia. Il Fauriel, cinquant'anni fa, chiamava questa preferenza generale un vecchio pregiudizio che sarebbe tempo di smettere. « Senza dubbio », egli dice, « l'*Inferno* contiene grandi bellezze: ma le maggiori sono incontestabilmente nelle altre due parti » (1). Senonchè da allora il pubblico non ha voluto dar ragione a questo giudizio del critico illustre, ed ha fatto bene. Non che Dante si mostrasse nelle altre due cantiche minor poeta; ma il suo soggetto era altro qui, tale che anche il suo genio non è stato sempre capace di superarne le difficoltà. Già all'entrata nel Purgatorio diminuisce la vita drammatica. I dannati dell'Inferno rimangono eternamente nel loro peccato, ma con ciò essi conservano anche la loro parte umana; invece l'anima che, purificandosi si eleva a Dio, lascia dietro di sè tutto ciò che è terreno, come quella corruzione di cui ella è tutta occupata a liberarsi. Quelle scene passionate non sono più possibili: l'idea morale resta più visibile, e il simbolismo prepondera di più. Il processo interno della conversione, del pentimento, della purificazione si esprime esteriormente mediante i sette *P*, scritti dall'angelo sulla fronte di Dante, i quali significano i sette peccati mortali, e che si cancellano l'un dopo l'altro, si esprime mediante la salita sempre più agevole delle scale, le quali portano da girone a girone. Immagini intagliate nella roccia, le quali rappresentano noti esempi

---

(1) *Dante et les origines de la langue et de la littérature italienne*, I, 31 (Paris, 1854, lezioni tenute il 1833 e 1834).

della storia sacra e profana, voci nell'aria, le quali alludono a quelli, visioni allegoriche fan conoscere in ogni girone la specie del peccato che si purga colà, e lo stato delle anime penitenti in generale, e il medesimo è lo scopo di quei salmi ed inni latini della Chiesa che cantano gli spiriti, e che, come noti a tutti, il poeta accenna soltanto con le prime parole, abbreviazione certamente poco poetica. Abbiamo ancora delle scene piene di affetto e di sentimento intimo, come l'incontro di Dante con Casella o con Forese Donati; ma l'impressione ne è più delicata, più molle, le anime appaiono non più in movimento ed individualità così vivaci, ma in tratti più generali, e fra loro non si trovano forse che due figure di carattere propriamente personale, Sordello, il tipo di un nobile e fiero patriottismo, la cui apparizione dà occasione al magnifico lamento sulla discordia d'Italia, e Stazio, il cui colloquio con Virgilio esprime di nuovo così caldamente lo amore e l'ammirazione di Dante per l'antichità.

Il carattere generale del *Purgatorio* è quello della calma e della placidità; si sente che si sale verso la pace, e così sono specialmente riuscite quelle figure che sono come i precursori e gli annunziatori della pace celeste, gli angeli. Pacifica e soave è anche la natura, come era grandiosa e terribile nell'*Inferno*, e il contrasto è di effetto meraviglioso, allorchè i poeti dalla notte dell'abisso tornano alla vista del cielo, della luce, dei colori (I, 13):

> Dolce color d'orïental zaffiro
>   Che s'accoglieva nel sereno aspetto
>   Dell'aer puro infino al primo giro,
> Agli occhi miei ricominciò diletto,
>   Tosto ch'io usci' fuor dell'aura morta,
>   Che m'avea contristato gli occhi e il petto.

Poco dopo (I, 115) è descritto lo spettacolo incantevole che ci si offre quando, nel dileguarsi delle tenebre, vediamo da un'altura i primi raggi del sole scintillare nella marina che s'increspa. La natura è poetica in quanto si connette co' nostri affetti, e così la ritrae Dante che anche qui è maestro; egli vuol dipingerci il crepuscolo vespertino, ed invece di enumerare cose esteriori, ci rappresenta la cosa nel suo effetto, nell'impressione che fa sul cuore umano, co' celebri versi al principio del canto ottavo:

Era già l'ora che volge il desio
A' naviganti e 'ntenerisce il core
Lo dì c'han detto a' dolci amici addio;
E che lo novo peregrin d'amore
Punge, se ode squilla di lontano
Che paia il giorno pianger che si muore.

Cessate le passioni turbolente si fa luogo per la pacata riflessione, per la contemplazione scientifica, filosofica. Sempre più frequenti si fanno i lunghi ammaestramenti astratti: Virgilio ragiona sull'abisso della giustizia divina, sul peccare per falso amore, sul libero arbitrio, ed anche su questioni astronomiche: Stazio fa una esposizione sull'origine delle tre facoltà dell'anima, secondo Aristotele, e sul corpo spirituale, del quale si vestono le anime nell'altro mondo, conservando così il loro sembiante umano. Qui nel *Purgatorio* si trovano pure le importanti sentenze, spesso citate, di Dante sull'arte e sulla poesia, nei colloquii con Oderisi da Gubbio, con Buonagiunta Urbiciani e Guido Guinicelli.

Verso la fine del *Purgatorio*, quando Dante è giunto al paradiso terrestre, gli viene incontro una processione grandiosa, descritta con particolarità tolte per lo più all'Apocalisse. Qui è rappresentato il trionfo della fede: sul carro trionfale, immagine della Chiesa, tirato dal grifone, che nella sua doppia forma significa l'uomo-dio, discende la rivelazione o teologia. Questa figura però si chiama Beatrice, e non solo ella si chiama così, ma lo è veramente, è la Beatrice di Dante. La Commedia doveva essere la glorificazione, l'apoteosi della sua donna; con lunghi studi si voleva preparare per dire di lei ciò che non fu mai detto di nessuna. Quindi la sua donna gli si trasfigurò sempre più, divenne personificazione di ciò ch'egli conosceva di più elevato, della scienza divina: ma ella non poteva divenire un semplice simbolo: non poteva cambiarsi in un'astrazione la Beatrice, cui aveva dedicato il suo primo affetto. È commovente questo culto di una vita intera, l'amor giovanile che, dopo un'epoca di tempeste e di passioni, torna nel cuore dell'uomo, si collega per lui a tutto ciò che v'è di più puro e di più santo, ed ispira l'ultimo e massimo conato del suo genio. Era sempre un affetto mistico spirituale, ed ora lo è in grado ancor superiore, poichè la Donna dimora in cielo: ma pure rimane sempre un vero sentimento, rimane amore. Ella, vedendolo minacciato dalle tre fiere nella selva allegorica,

abbandona il suo seggio tra' beati, scende nell'inferno, e prega piangendo Virgilio che si affretti a soccorrerlo. La vista di lei gli è promessa sulla cima del monte, ed è la speranza che lo tira su per la via faticosa, gli rinnova il vigore dove questo illanguidisce. Quand'egli, nell'ultimo girone, deve passare il fuoco purificatore, e se ne spaventa, Virgilio gli dice:

. . . . Or vedi figlio,
Tra Beatrice e te è questo muro;

e subito cessa la resistenza di Dante,

. . . . udendo il nome
Che nella mente sempre mi rampolla;

e segue volenteroso il duce, che l'incoraggia anche negli ardori tormentosi ragionando di Beatrice:

. . . . . Gli occhi suoi già veder parmi.

Ora finalmente appare ella medesima. Il momento, così lungamente preparato, è solenne in sommo grado. Dante si trova sotto gli alberi del paradiso terrestre, al margine del fiume Lete, e dirimpetto a lui, separato dall'acqua, il carro col grifone; intorno intorno s'è fermata la processione, i sette candelabri raggianti di luce celeste, i ventiquattro seniori, vestiti di bianco e coronati di rose, gli Evangelisti, le sette virtù che danzano intorno alle ruote, gli angeli che gettano fiori. Ed ella sul carro, in mezzo alla sua gloria, vestita di color di fiamma, come quando la vide la prima volta fanciullo. Ancora è velata, ma per forza arcana il cuore l'ha riconosciuta; al suo aspetto, di cui per tanto tempo era privato, si ridestano in lui tutti gli antichi affetti:

Io vidi già nel cominciar del giorno
La parte oriental tutta rosata
E l'altro ciel di bel sereno adorno,
E la faccia del Sol nascere ombrata,
Sì che, per temperanza dei vapori,
L'occhio la sostenea lunga fïata:
Così dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva,
E ricadeva giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve sotto verde manto
Vestita di color di fiamma viva.

E lo spirito mio, che già cotanto
Tempo era stato, ch'alla sua presenza
Non era di stupor tremando affranto,
Sanza dagli occhi aver più conoscenza,
Per occulta virtù, che da lei mosse,
D'antico amor sentì la gran potenza.

Egli sente l'antico amore, l'aspetto di Beatrice gli scalda il cuore e la fantasia, la quale circonda l'apparizione delle immagini più ricche e più splendide. In mezzo al massimo sviluppo del simbolismo la poesia diventa di nuovo personale. Dante, come s'è detto, è egli stesso la figura più interessante, il vero protagonista della Commedia. Egli, dopo la morte di Beatrice, in quella vita turbolenta che seguì, aveva errato e peccato; anch'egli aveva una coscienza di colpa; anch'egli era stato nella selva della miseria umana. Quando ora, dopo tante tempeste passate sulla sua anima, gli tornava il pensiero del puro suo amore d'una volta, il pensiero di quell'esistenza innocente ed ideale della *Vita Nuova*, alla quale era ancor ignota la dura e corrotta realtà della terra, allora questo pensiero divenne nel tempo stesso un rimprovero. Un rimprovero significa per lui l'immagine di Beatrice, che egli vede ora, innanzi a sè, al di là del fiume. Così noi tocchiamo qui la sua propria intima storia. Il concetto più profondo e il più vero, quello veramente drammatico del *Purgatorio*, si rivela qui alla fine; ciò che sinora apparve accennato simbolicamente, astrattamente, si rappresenta ora nella realtà psicologica, il rimorso per la colpa, il pentimento, la purificazione nell'anima, o piuttosto nell'uomo vivente: poichè il processo avviene in Dante, che è venuto quassù con la sua parte umana, che non è anima ignuda, ma individuo e ancor capace di tutti i sentimenti della terra. Egli è salito per tutti i gironi, gli angeli gli hanno cancellati dalla fronte i segni del peccato, è passato con angoscia e paura per il fuoco tormentoso. Ma tutto ciò è niente. Il suo vero purgatorio lo attende ancora qui sulla cima, nel paradiso terrestre; sono le accuse della sua donna, e la sua vergogna, il suo dolore, le sue lagrime.

Quando è successo il grande avvenimento, l'apparizione di Beatrice, e Dante sente quella profonda emozione, si volge a colui che l'ha accompagnato sinora e ha preso parte a tutti i suoi sentimenti. Ma Virgilio è sparito frattanto, e Dante, in mezzo alle

eterne bellezze del paradiso, con innanzi quella felicità tanto bramata, pure non può fare a meno di piangere il dolce padre; allora egli ode la voce dell'augusta donna sul carro:

> Dante, perchè Virgilio se ne vada,
> Non pianger anco, non piangere ancora;
> Chè pianger ti convien per altra spada.

Ed egli, chiamato col suo proprio nome, qui l'unica volta in tutto il poema, alza lo sguardo e vede che gli occhi di Beatrice sono fissi su di lui, ed ella continua severa

> Regalmente nell'atto ancor proterva:
> . . . .
> Guardami ben; ben son, ben son Beatrice:
> Come degnasti d'accedere al monte?
> Non sapei tu che qui è l'uom felice?

Allora gli cadono gli occhi nell'acqua, che gli scorre dallato; ma qui vedendosi specchiato, gli cresce la vergogna, e li drizza sull'erba, a' suoi piedi. Beatrice tace: cominciano a cantare gli angeli, presi di compassione per lui, e il suo dolore, agghiacciato, chiuso nel cuore, si scioglie, udendo nel canto la loro pietà e si sfoga in lagrime. Ma ella si volge agli angeli e lo accusa, e narra la storia dei suoi errori, come egli, nella sua gioventù, possedeva, per grazia di Dio, la disposizione più perfetta, come ella per un certo tempo lo guidò per la via buona, come però, appena lo ebbe lasciato, quando fu salita dalla bellezza terrena a quella celeste, ed egli le doveva tener dietro, egli invece se ne allontanò e si diè ai beni fallaci della terra, e come furono inutili sogni e ispirazioni, e nessun mezzo rimaneva più per salvarlo che mostrargli i terrori dell'inferno, e come ella fece per lui anche questo e discese nel Limbo e si adoprò per lui e pianse per lui. Quindi gli rivolge di nuovo le sue parole e lo costringe a confessare, e quand'egli ha espresso un « sì » appena intelligibile, cerca pungere ancor più fortemente la sua coscienza, l'interroga che cosa dunque potette allontanarlo da lei, e nuovi rimproveri seguono alla sua risposta. Egli sta muto, con gli occhi ancor fisi a terra, sino a che, ad un comando di lei, vincendosi a fatica, alza il capo, e allora vede che la pioggia di fiori, che sin allora la nascondeva mezza, è cessata, ed ella sta, gli occhi rivolti verso il grifone, e, benchè ancor velata e lontana, gli appare la sua

bellezza tanto superiore a quella che possedeva sulla terra, quanto in questa allora vinceva tutte le altre donne, e vedendo ciò, si fa più vivo il rimorso della sua ingratitudine, e cade senza sentimento. Quando lo ricupera si trova in mezzo all'acqua del Lete, la quale libera l'anima dal ricordo della sua colpa; e poscia lo menano innanzi a Beatrice, che finalmente si svela nella sua bellezza celeste, ineffabile:

> O isplendor di viva luce eterna,
> Chi pallido si fece sotto l'ombra
> Sì di Parnaso o bevve in sua cisterna,
> Che non paresse aver la mente ingombra
> Tentando a render te, qual tu paresti
> Là dove armonizzando il ciel t'adombra,
> Quando nell'aere aperto ti solvesti.

Qui l'amore mistico del medio evo è giunto alla sua più alta espressione poetica, la quale non può essere superata. Quell'amore non finisce con la morte della donna amata, ma comincia là veramente quando ella « muta la vita », quando è salita di carne a spirito, e cresciutale virtù e bellezza, quando dalle cose terrene e fallaci trae suso l'amante « dietro a sè che non è più tale ». L'amore è virtù e religione; abbandonare la virtù e la religione è un allontanarsi dalla sua donna, ogni fallo è un'infedeltà verso Beatrice. Si ponga qualunque altro a fare quei rimproveri a Dante, e sarà un'arida moralizzazione, una predica; li fa la Donna, condanna i suoi peccati come un tradimento agli affetti per lei, e noi abbiamo una scena altamente drammatica. È l'apoteosi della donna, la quale però vien fuori non dall'intelletto, ma dal cuore. Ella non è ancora la Dea, fredda ed impassibile nella sua gloria, ma è donna, piena di premure per il bene dell'amante, e la violenza stessa dei rimproveri è ispirata dall'affetto. Qui abbiamo ancora la Beatrice vera, personale, non più nel Paradiso, benchè il poeta credeva colà aver raggiunto un grado più alto con la sua arte. Infatti il primo sguardo ci mostra il concepimento più sublime che possa esserci nella poesia; Beatrice, ardendo negli occhi di santo riso, mira fisamente i cieli e si solleva in alto, si lascia indietro la piccola terra, s'innalza nello spazio infinito, e monta e monta, sempre più e più alto, incontro alla luce, incontro a Dio. E come l'amante la guarda, si sente spinto da arcana virtù dietro a lei, e sale anche lui, e volano insieme di cielo in cielo. Ma vi

sono di quei concetti, per i quali la nostra immaginazione vuole la sua libertà: l'infinito ci fa impressione solo quando è accennato in maniera generale; non può essere descritto; ogni particolare innalza un limite, distrugge il sentimento dell'infinito stesso. Così quel volo attraverso i cieli, grandioso come fantasia, perde ogni efficacia nella rappresentazione. È la ripetizione sempre d'un medesimo movimento, perchè è impossibile una gradazione. Questa Beatrice ha cominciato tanto sublime, che non possiamo andar più su coll'immaginazione. Essa arde sempre più di amor divino, fiammeggia sempre più vivamente negli occhi dell'amante; ma quando il poeta vuol darci un'idea di questo splendore sovrumano deve servirsi delle astrazioni d'una specie di dimostrazione matematica, per conchiudere poi sempre col confessare che queste cose sorpassano la capacità umana, non si possono dire con parole umane. E quando si ode parlare questa Beatrice del Paradiso, quando spiega a Dante la natura delle macchie lunari, o la tendenza di tutto il creato verso il suo principio in Dio, si crede in verità di sentire un dottore scolastico, che ci porta accortamente di conclusione in conclusione. Qui ella è realmente più la teologia che la donna amata, più il simbolo che la persona.

E quel che s'è detto di Beatrice si può estendere al *Paradiso* in generale. Il Paradiso è la regione dello spirito liberato appieno dalla materia, e questa vita affatto spirituale si esprime mediante la luce purissima, la dolcissima armonia, il movimento rapidissimo e nobilissimo, cioè quello nel cerchio. Fonte del movimento è l'amore e il desiderio del sommo bene, e quanto più vicino a questo principio, Dio, tanto più ardente è l'amore, tanto più vivace la luce, più ratto il girare. Così le nove sfere dei cieli, così anche le anime, le quali Dante incontra qui; esse non hanno più un corpo, neppure quello etereo del *Purgatorio;* non si presentano più come uomini riconoscibili; devono esse dichiarare chi furono. Esse sono lumi che si distinguono tra loro per chiarezza e intensità; quanto più grazia tanto più conoscenza; quanto più conoscenza tanto più amore; quanto più amore più intensa luce, più dolce canto, più veloce movimento. La più viva luce è nell'empireo stesso, e soltanto qui le anime appaiono anche nel loro vero sembiante umano, cresciute di bellezza celeste, vestite di bianche stole, formando nelle serie degradanti dei loro seggi una rosa immensa, la quale circonda nel suo interno un lago di luce riflesso

dalla luce divina, e sulle foglie della mistica rosa gli angeli come farfalle scendono da Dio e ritornano a Lui, e volando su e giù portano pace ed amore.

Ma questo regno immateriale come si rappresenta nell'arte? Per le scene infernali la terra dava le sue immagini robuste e gagliarde, e ne bastavano le più soavi e delicate pel Purgatorio. Il Paradiso invece non ha riscontro quaggiù; anche le cose più belle, più pure, più splendide sono nulla a paragone della gloria di lassù. Ogni immagine pel Paradiso è un rimpicciolire, dando il finito per l'infinito, il limitato per l'immensità. Dove sono i mezzi di rappresentazione per ciò che oltrepassa natura e sensazione, perfino il pensiero? Se si vuol dipingere qui, pure non restano altri colori che quelli della terra, chè altri non ne possiede la fantasia umana, ed anche il più grande artista non crea dal nulla. Dante vuol descrivere il cielo della luce purissima e non può darci che l'idea della luce solare, che davanti a quella sarebbe pallida ombra; vuol descrivere le melodie celesti e deve farci pensare ai concenti terreni. A che servono poi i comparativi e i superlativi, l'assicurare che quella luce paradisiaca era mille volte più splendida, quella melodia mille volte più dolce? Dacchè quei gradi superlativi restano invisibili all'immaginazione. I mezzi dell'arte sono terreni, e dove non bastano più cessa l'arte medesima. In questi sforzi supremi del suo ingegno Dante riesce a creare delle immagini magnifiche. Bella è la rosa mistica, che si specchia nel lago di luce, mentre le angeliche farfalle svolazzano su e giù; bello è il trionfo dei beati, che discende, paragonato ad un raggio del sole che per fratta nube cade su un prato di fiori (XXXIII, 79), e bello anche il fiume di luce fra due sponde fiorite, e le scintille, che uscendo dal fiume si posano sui fiori, e ritornano come inebbriate (XXX, 61), anche questo, come la rosa, per designare i beati che ricevono la grazia divina. Ma qui tutta la bellezza rimane circoscritta all'immagine presa in sè e senza riguardo a ciò che vuol ritrarre; sono immagini magnifiche, ma inefficaci per lo scopo loro proprio.

Il personaggio del santo si presta male alla poesia; nel peccatore e nel penitente vi è vita, azione e sviluppo; invece i santi sono già pervenuti alla meta, immutabili nel loro stato presente; la loro perfezione è uniforme, il loro affetto è uno, invariabilmente lo stesso, l'amore a Dio. Ciò che possono fare ancora è comunicare

ad altri della loro perfezione, ammaestrare, ammonire, e lo fanno con Dante, quando egli l'incontra. Così il *Paradiso* si empie di esposizioni scientifiche molto più che le altre due cantiche; come Beatrice, così insegna San Bernardo, Carlo Martello, e gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni fan sostenere a Dante per quasi tre canti interi un esame terribile sulle tre virtù teologali.

Quanto meno si lascia esprimere direttamente il vero contenuto del Paradiso, tanto più il poeta cerca un aiuto nel simbolismo, che vi accenna per segni esteriori. Questo ha prodotto anche quelle singolari figure architettoniche allegoriche, con cui Dante qui si affatica tanto. Nel Sole le anime dei santi monaci formano ghirlande rotanti, in Marte i guerrieri si dispongono nel segno della Croce, in Giove appaiono prima delle lettere composte dalle anime dei giusti, le quali dànno parole latine, e poi alla stessa guisa l'aquila imperiale. Il *Paradiso* è una lotta continua con l'indicibile. Ci resta di poetico il sentimento, quell'elemento poetico che si trovava nella poesia religiosa anteriore a Dante. L'ispirazione generale è lirica e produce l'inno, come, p. es., la bellissima preghiera di San Bernardo alla Vergine nell'ultimo canto, ma non basta a creare forme concrete.

Intanto anche qui non è tutto spirituale ed astratto. Vi è sempre fra tanti beati un personaggio umano, Dante stesso. I beati non hanno esistenza terrena, ma Dante l'ha, e in nessuna parte del poema si riflette con le sue vicende più vivamente che qui, nella profezia del suo antenato Cacciaguida, la cui anima incontra nel pianeta Marte. I santi, levati a tanta altezza, possono pigliar poca parte agli avvenimenti e alle condizioni del nostro misero globo terrestre, ma Dante ha per questi il più ardente interesse, e lo suscita anche in loro. Fa parlare Cacciaguida del buon tempo antico e dare un quadro attraente dei semplici ed incorrotti costumi nella Firenze d'una volta, e a questa egli contrappone poi la città attuale, viziosa e discorde. Dante non dimentica mai nel Paradiso dond'egli è venuto (XXXI, 39):

> Io, che era al divino dall'umano,
> Ed all'eterno dal tempo venuto,
> E da Fiorenza in popol giusto e sano;

paragona il luogo donde viene con quello dov'è, e nota il contrasto fra quel mondo di peccati e ingiustizia e questo d'amore

e di pace. Da questo escono acerbissime censure della corruzione di quaggiù. I santi avvampano di sdegno, di passione; non si peritano di adoprare parole basse e crude per flagellare efficacemente la perversità. Come Cacciaguida sgrida i fiorentini, così San Pier Damiano biasima il fasto del clero, San Benedetto i vizi dei monaci, l'aquila imperiale nel Giove il papa avaro e i principi, Beatrice stessa i falsi predicatori; l'apostolo Pietro lancia terribili fulmini contro la curia romana, e persino nell'interno della rosa mistica, nel cospetto dell'eterna pace Dante si ricorda della lotta di parte, di Arrigo VII e del suo avversario Clemente V e dell'ingrata Firenze, la quale lo ha cacciato. La più solenne di queste invettive è quella di San Pietro, quando accendendosi tutto nella faccia comincia a parlare di Bonifazio (XXVII, 22):

> Quegli ch'usurpa in terra il luogo mio,
> Il luogo mio, il luogo mio che vaca
> Nella presenza del figliuol di Dio,

e la fiamma del suo sdegno accende tutto il cielo dei beati e Beatrice stessa, ed egli continua con voce alterata.

I santi, i quali vedono in Dio tutta la verità senza velo, moralizzano con più autorità; quindi appunto qui, nel regno della pace, le invettive sono più frequenti che altrove. Considerate dal punto di vista cristiano, esse non sarebbero forse sempre a posto; sono così violente, e si può dubitare se sono completamente imparziali. Ma appunto col loro calore esse sono poetiche, e se mancassero, la parte più poetica del Paradiso sarebbe scomparsa. Dante stesso non era l'uomo più perfetto, giudicato secondo la morale cristiana; non era un santo, non sapeva umiliarsi. Ma era uno spirito elevato, che odiava tutto ciò ch'è basso e vile. I suoi difetti sono quali nascono in un'anima grande e forte. Così le sue satire ed invettive muovono dal convincimento profondo di possedere la verità. Già nel libro sulla lingua volgare si appellava il poeta della rettitudine; l'ufficio poetico lo comprendeva come una sacra missione, come un apostolato. Nell'altro mondo riceve espressamente l'incarico di scrivere ciò che vede e sente « in pro del mondo che mal vive » (*Purg.* XXXII, 103), e per quest'ufficio sacro ci vuole coraggio, un cuore sicuro di sè stesso. Dire al mondo delle verità tanto terribili, senza riguardo a nomi illustri nè a grande potenza, ad amico nè a nemico, non era cosa d'un'anima ordinaria.

Mai un'opera poetica fu creata con sentimento più alto, con più alto intendimento, mai alcuna fu frutto di lavoro più indefesso e più serio, mai più intima espressione di tutta l'individualità dell'autore. Riverenti stiamo noi al cospetto di una creazione siffatta. Qui tutto è importante; se l'interesse estetico non è il medesimo dappertutto, nulla, neppur la minima cosa resta indifferente all'interesse storico; uno spirito come Dante vuol esser compreso tutto. Quindi è necessario il lavoro erudito per spiegare gl'innumerevoli riferimenti a cose di allora, le dottrine scientifiche, e, per quanto è possibile, il contenuto ascoso delle allegorie. Ma la *Commedia* ha anche bisogno, più di altro poema, di un commento estetico, come l'ha dato genialmente Francesco De Sanctis. La poesia di Dante non scorre a guisa di largo fiume, da cui noi potremmo lasciarci comodamente trasportare; ma nella sua condensata energia essa simile ad un lampo colpisce il nostro spirito e ratto si dilegua, se non ha digià accesa la nostra immaginazione e lasciatavi la traccia indelebile delle sue figure.

La fama di Dante, già grande quand'egli morì, crebbe poi rapidamente. Giovanni Villani, trattando dell'anno della sua morte, gli dedica un lungo capitolo della Cronica. Già nel terzo decennio del secolo cominciano i commenti del poema, primi quello di Graziolo de' Bambagioli e quello di Iacopo dalla Lana. Il 1373 Boccaccio fu stipendiato dal comune di Firenze come pubblico espositore di Dante; lo seguirono poi altri nel medesimo ufficio; il poema era spiegato nelle chiese, in San Stefano, in Santa Maria del Fiore; e cattedre dantesche si istituirono in altre città d'Italia, in Bologna, Pisa, Piacenza, Milano, Venezia. Ben per tempo attinsero alla Commedia le arti del disegno, così, p. es., la pittura di Bernardo Orcagna nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella in Firenze, dove le Malebolge dell'*Inferno* sono rappresentate fedelmente secondo la descrizione di Dante.

La letteratura italiana, la quale prese per tanti riguardi un andamento così diverso dalle altre letterature moderne, ha anche questo di particolare, che quasi al suo primordio produsse un'opera d'importanza così capitale, si elevò ad un'altezza che non doveva mai più raggiungere, e quindi tutto ciò che seguì in certo modo si riferisce a quell'opera. Di Dante è piena tutta la letteratura italiana; quasi non v'è scrittore d'importanza che nell'una o nell'altra guisa non ci riconduca a parlare di Dante.

XII.

Il secolo XIV.

La figura di Dante domina il secolo; le generazioni seguenti si mostrano ardentemente occupate di lui, e, come numerosi interpreti, egli trovò naturalmente anche imitatori. Ma la creazione di Dante era talmente un prodotto delle facoltà individuali del poeta che qui meno ancora che in altre grandi opere poetiche era possibile agl'imitatori impadronirsi degli elementi ad essa proprii. Ciò che si poteva era ripetere una serie di esteriorità. Inoltre, se pure sentivasi rettamente la poesia nella Commedia, difficilmente se ne sarà riconosciuta la fonte vera; la si prendeva essenzialmente come uno sforzo di stupefacente sapienza, e così dovette credere un Fazio degli Uberti di fare un'opera molto somigliante a quella di Dante, quando infarcì il suo *Dittamondo* dell'indigesta erudizione di cui disponeva.

Fazio, figlio di un Taddeo, era il nipote di quel Lapo, che apparteneva alla nuova scuola poetica fiorentina, e pronipote del magnanimo Farinata, eternato nell'inferno dantesco. Apparteneva alla grande, e una volta così potente, famiglia fiorentina degli Uberti, la quale tenne sempre salda, come nessun'altra, per la parte ghibellina, quindi, cacciata il 1268 da Firenze divenuta tutta guelfa, in ogni nuovo decreto di bando figurava in cima ai condannati. Così Fazio nacque in esilio (probabilmente in Pisa), e passò in esso tutta la sua vita, dimorando or qui, or là, per lo più nell'Alta Italia. Sovente l'oppresse il bisogno; la canzone *Lasso, che quando immaginando vegno* è un lamento sulla sua miseria, sulla povertà la quale lo accolse subito appena nato e gli rimase sempre compagna, sul disprezzo che deve patire per questa cagione, — voci sincere e veritiere, le quali vengono dal cuore travagliato dell'orfano di patria. Questa condizione miseranda ebbe la sua influenza sul carattere suo. Filippo Villani l'incolpa di aver adulato i potenti per cagion di guadagno. Nel suo soggiorno in Verona, nel 1336, con la frottola *O tu che leggi* abbracciò non bellamente

la parte dello spergiuro signore della città, Martino della Scala, e schernì l'ambasceria dei fiorentini, la quale non domandava che il suo diritto, Lucca patteggiata con un trattato. Poscia sembra essersi trattenuto più a lungo alla corte dei signori di Milano; a Lucchino Visconti (prima del 1345) scrisse un sonetto in corrispondenza; a Bernabò e Galeazzo diresse, verso il 1355, una canzone nella quale raccomanda loro l'esercizio delle virtù che si convengono a principi, facendo risaltare specialmente la liberalità; cosa in cui si riconosce il cortigiano indigente. Però se Fazio si piegava così alle circostanze, pure non era una natura ignobile; era compreso di un alto e fervido patriottismo, cui ha data espressione in molti passi della sua lirica, e che forma anche l'unico elemento poetico del suo poema.

La composizione del *Dittamondo* spetta agli anni posteriori della sua vita; a giudicare dagli accenni storici contenuti in esso, vi avrebbe lavorato 20 anni (già prima del 1348 e sino al 1367), e così che alle volte, dopo lungo tempo, ritornava alle parti già scritte prima. Ma forse dobbiamo distinguere qui, come per Dante, fra il tempo finto del viaggio narrato e quello reale della composizione del poema. Chiamò *Dittamondo*, cioè *Dicta mundi*, la sua opera, perchè è una descrizione geografica del mondo, intrecciata con frammenti di una storia universale. Comincia, come Dante, con una conversione nel mezzo del cammino della vita, poichè riconosce che ogni esistenza è vana, all'infuori di quella che contempla Dio, o di quella che lascia dopo la morte frutto meritevole. Si vede come cangia il tempo, e come col pensiero ascetico si unisce già la brama moderna di azioni degne di gloria. Queste sceglie per sè il poeta; egli vuol imprendere un gran viaggio ad utilità sua e di altri. Dante viaggia pei tre regni dell'altro mondo, Fazio per le tre parti allora conosciute del globo nostro. Ed anch'egli ha una guida: nella *Commedia* era Virgilio, l'antico poeta; nel *Dittamondo* è Solino, l'antico geografo, la cui opera è stata infatti la fonte principale di Fazio; spesso ha semplicemente messo in rima il costui trattato. Intervengono anche altre figure e personificazioni classiche, ma tutte vuote astrazioni, senza una traccia di vita individuale. Appena Fazio si è posto in via col suo Solino, incontrano una matrona con abito lacero, ma piena di maestà, Roma, la quale racconta la storia sua propria nell'antichità e nel medio evo, lunga ed

arida cronaca piena di nomi e di millesimi. Quindi comincia il viaggio per l'Italia meridionale e poi per la settentrionale. Da questa descrizione della patria del poeta, le cui località avea vedute coi proprii occhi, ci si ripromette ancora il maggiore interesse; ma si rimane disingannati. Vi troviamo un'enumerazione di città e contrade con singole notizie sparse, senza sistema; qui è notata la posizione, colà una cosa degna di vedersi, un fenomeno naturale, un fatto storico, una leggenda, una delle favole divulgate sulla fondazione della città, o una delle etimologie del suo nome, quali erano in uso, tutto ciò come riesce comodo all'autore. Mai una descrizione di paesaggio d'importanza, in generale niente che suol d'altronde attirare in una descrizione di viaggio, perchè l'autore procede troppo frettolosamente e non possiede, come Dante, il talento di rendere una rappresentazione evidente in pochi e rapidi tocchi; così tutto rimane un registro monotono. Seguono l'una dopo l'altra le descrizioni della Grecia, della Scizia, Scandinavia, Boemia, Francia, Inghilterra e Spagna, con digressioni storiche di tempo in tempo; in Grecia si tocca di miti classici; in Macedonia le sculture nella loggia di un palazzo rappresentano le fatiche di Ercole e le gesta dei re macedoni; in Francia e in Inghilterra insieme con la storia sono ricordate le antiche leggende cavalleresche. Il viaggio per l'Africa, e specie quello attraverso l'Egitto, è pieno di ragguagli intorno a portenti di natura, animali, piante, pietre, a popolazioni mostruose. Di qui l'autore arriva in Terra Santa; ma anche il suo entusiasmo religioso non lo sposta dalla solita maniera della enumerazione arida. Un pellegrino racconta qui la storia sacra dalla creazione del mondo sino ai profeti. Con questo, circa alla metà del libro sesto, il poema s'interrompe; manca quasi tutta l'Asia. Il poeta fu impedito a completare la sua opera dalla morte, la quale sarà quindi da porre poco dopo il 1367.

Se Fazio degli Uberti, tuttochè fosse interamente diversa la materia, imitò la Commedia in molti particolari, se egli ne prese perfino molte parole, questo non serve che a farci sentire, col continuo ricordo dell'originale, quanto esso disti dalla sua goffa copia. Fazio diventa comico addirittura quando fa mostra talvolta di voler animare il suo arido trattato con una scena affettuosa, alla maniera di Dante, come in V, 1, dov'incontra, alla costa dell'Africa, Plinio in una barca, lo abbraccia amorevolmente, e gli

dice: « O dolce padre mio, ... Tu sai il mio voler, tu sai il disio », e il dolce padre appaga il suo disio, cominciando a parlare dello zodiaco.

Diverse volte il poeta viene a parlare nel *Dittamondo* della situazione politica del suo tempo: Roma lamenta il suo abbandono; essa non spera più in Tedeschi, Greci o Francesi, poichè ciascuno degli stranieri non cerca che l'utile per sè medesimo; può ella aspettarsi un salvatore fra' suoi proprii figliuoli? (II, 6). Altrove l'autore si volge contro Carlo IV (IV, 13), contro la corrotta curia in Avignone (IV, 22), e contro papa ed imperatore insieme, perchè abbandonano la Terra Santa a' Saraceni (VI, 5). Pure anche queste invettive non ricevono qui la forma adeguata; molto più efficaci diventano nelle canzoni di Fazio, come in generale la sua lirica sta molto al di sopra del poema. Egli, conforme alla tradizione della sua schiatta, cominciò, qual ardente propugnatore dell'idea ghibellina medioevale, con la canzone *Tanto son volti i ciel di parte in parte* (dopo il 1343), eccitò Ludovico il Bavaro ad una nuova spedizione in Italia, accompagnò quella di Carlo IV con liete speranze; ma quando questa passò infruttuosamente, in lui, come in tanti, seguì la grande disillusione; la canzone *Quella virtù che 'l terzo cielo infonde* (dopo il 1356) è un lamento di Roma, che lo esorta a richiamare gl'italiani dalla loro indolenza, ch'essi chiedano all'imperatore lo stabilimento di un regno forte ed ereditario, e nella canzone *Di quel possi tu ber che bevve Crasso*, la migliore tra le poesie di Fazio, l'Italia personificata impreca con le parole più violente e audaci contro Carlo IV, dimentico dei suoi doveri, e domanda a Giove perchè non toglie dalle mani di lui e degli altri « Tedeschi lurchi » l'aquila santa e la restituisce ai nobili Latini, i quali forse la potrebbero portare ancora ad onore. In queste canzoni la poesia di Fazio acquista un carattere molto moderno; l'idea dell'unità nazionale sotto un regno ereditario riceve per la prima volta salda fisonomia. Ma queste poesie cadono digià nella seconda metà del secolo, dopo il fiorire del Petrarca, e le nuove idee politiche additano la fine del medio evo.

Fazio degli Uberti è un ammiratore entusiasta di Dante; proprio il contrario è un altro poeta, il quale, molto più vecchio di Fazio, era stato ancora in rapporto personale con l'autore della Commedia, cioè Francesco di Simone Stabili da Ascoli (nella

Marca) o, com'è chiamato generalmente, Cecco d'Ascoli. Intitolò un suo poema scritto circa il 1326 *L'Acerba;* si disputa quel ch'ei volesse dire con ciò; ma è più probabile che si abbia da intendere *l'opera acerba*, con rispetto alle difficoltà delle cose in essa contenute. Il poema allora con la sua frequente oscurità non risponderebbe che troppo bene al titolo. Cecco teneva manifestamente la sua *Acerba* per qualche cosa di superiore alla Commedia; subito al principio, e poi ripetutamente ancora, dove ne trova occasione, assale Dante; nega ch'egli sia stato mai nel Paradiso, siccome canta; che nell'Inferno invece lo menò la sua poca fede, e che là giù è restato e non è tornato mai più fra noi. Nel fervore della sua polemica Cecco non si dà guari fatica di comprendere colui che critica; così quando gli rimprovera (II, 1) ch'egli abbia sottoposto tutto in terra alla Fortuna, e difende contro lui il libero arbitrio dell'anima ragionevole, che può vincere l'influsso degli astri, come se Dante non fosse stato in tutto della medesima opinione; o quando l'accusa di non aver conosciuto il vero amore, perchè in un sonetto a Cino da Pistoia dichiarava possibile il cangiar di affetto (III, 1); anzi sinanche di questo si serve a biasimar Dante, che sopra un'opinione erronea del suo amico Guido Cavalcanti aveva taciuto e non contraddetto ad essa. In strofe di sei versi, le quali non sono altro che una trasformazione della terzina (*A B A C B C*), il poema di Cecco, in stile prosaico e scolorito, ed in una lingua ancor molto penetrata di elementi dialettali, prima ci ammaestra su cose astronomiche, astrologiche e meteorologiche, poi tratta dell'uomo, delle virtù e dei vizi, anche qui con riguardo agl'influssi celesti, dell'amore, seguendo la teoria del Guinicelli, degli animali, con spiegazioni morali delle loro proprietà alla guisa dei bestiari, delle pietre preziose e delle loro virtù, alla maniera dei lapidarii, e finalmente risolve ancora una serie di dubbii sopra singoli fenomeni, naturali e psicologici. E dopo avervi posto innanzi tutta questa sapienza, l'autore s'innalza superbamente al disopra di Dante e conchiude così questi brutti versi, che possono darci un'idea della sua maniera:

> Qui non se canta al modo dele rane,
> Qui non se canta al modo del poeta,
> Che finge imaginando cosse vane;
> Ma qui respiende e luce onne natura,
> Che a chi intende fa la mente lieta;

Qui non se regna per la selva oscura.
Qui non vego nè Paulo nè Francesca;
Deli Manfredi non vego Alberigo .....
Non vego il conte che per ira et asto
Ten forte l'arcevescovo Rugero
Prendendo del so ceffo fero pasto;
Non vego qui squadrare a Dio le fiche;
Lasso le zanze e torno su nel vero:
Le favole me fo sempre inimiche.

Il serio e grave Maestro Cecco è nemico delle favole, non dà campo veruno all'immaginazione, e con ciò s'è giudicato lui medesimo. Egli voleva render ridicolo Dante, ed invece ridiamo su lui stesso; il pigmeo con gli occhiali dottorali se la piglia col gigante, che doveva infondergli rispetto o almeno paura. L'alta stima in che teneva sè medesimo, si fondava sulla fede nel sapere che egli possedeva, e ci si fa ancor più spiegabile pel carattere speciale della scienza ch'egli coltivava in preferenza, l'astrologia, la quale sino a un certo punto si teneva per profetica, vedeva le sorti degli uomini star aperte innanzi a sè, ed eccitava la venerazione superstiziosa della moltitudine, come infatti la figura di Cecco ha fatta nel suo tempo una grande impressione. La sua dottrina ch'egli espose, oltre dell'*Acerba*, nel commento latino alla *Sphaera,* il trattato astronomico di Giovanni a Sacrobosco, allora molto in uso, è estesa, comunque sia un ammasso confuso e caotico; frattanto tra la moltitudine di errori e superstizioni ch'egli ha comuni col suo tempo, sembrano in lui trovarsi pure alcune verità scientifiche. Così egli guardava dall'alto in basso l'ornamento poetico come un passatempo superfluo e d'impaccio; non adoprò le allegorie e le personificazioni usuali allora nella didattica, e tenne ciò per un pregio; voleva dar la verità senza velo; ma in questo velo è ogni poesia. La scienza astrusa, dall'altro lato, soffre scapito dall'esposizione in versi, e diviene ancor più oscura, specialmente in un rimatore così inetto.

L'orgoglio scientifico di Cecco pare che sia stato, almeno in parte, causa della sua terribile fine, la quale muove la nostra compassione e mitiga il giudizio nostro su di lui. Egli divenne una vittima dell'Inquisizione. Insegnava astrologia all'Università di Bologna; la credenza negl'influssi degli astri, con quei limiti che Cecco sempre ha posti espressamente, era generale allora, e non era considerata punto come un'eresia: se dunque nondimeno

fu incolpato di questa, devono esserci state delle influenze speciali, probabilmente di rivali offesi; Giovanni Villani (X, 41) nomina il celebre medico Dino del Garbo come quello che divenne il più pericoloso per Cecco. Interrogato dall'inquisitore Frate Lamberto del Cingolo, e condannato ad abiurare, a dura penitenza e a lasciare la cattedra, abbandonò il 1324 Bologna. Tre anni dopo si trovava in Firenze come astrologo del duca Carlo di Calabria, che esercitava qui la signoria per suo padre, Re Roberto di Napoli, quando l'inquisitore Frate Accursio lo citò di nuovo al suo tribunale e lo condannò per recidiva nell'eresia. Ancora il giorno stesso, 16 settembre 1327, egli fu bruciato innanzi a Porta alla Croce. I suoi due libri dovevano, giusta il decreto dell'inquisizione, subire la stessa sorte; ma essi si sono poi diffusi liberamente, e non contengono neanche la dottrina erronea di cui si accusava l'autore. Dopo la sua morte, Cecco d'Ascoli divenne una figura leggendaria, ed appare mago potente in diversi racconti popolari.

Fra questi poeti didascalici del secolo XIV troviamo anche uno dei due figli di Dante, Iacopo. Nacque verso la fine del sec. XIII, per il decreto del 1315 venne esiliato col padre e col fratello Pietro, ma tornò poscia in Firenze, dove il 1332 fu presente alla divisione dell'eredità dell'avo Alaghiero con lo zio Francesco. L'anno 1343 ottenne, con una supplica al duca d'Atene, la restituzione dei beni confiscati a suo padre. Secondo una notizia, non interamente attendibile, avrebbe ricevuto nel 1326 gli ordini minori dal vescovo di Fiesole; allora dovrebbe aver abbandonato più tardi lo stato ecclesiastico, perchè il 1346 era in procinto di sposare Iacopa di Biliotto degli Alfani, ma non adempì la promessa fatta, laonde fu accusato dalla sposa illusa e dal fratello di lei, Domenico, e condannato dal giudice (il 26 ottobre); e pare sia morto di peste il 1348, dopo di che il 2 marzo 1350 la sostanza che lasciò fu aggiudicata agli accusatori per le loro pretese pecuniarie.

Il poema didascalico di Iacopo, intitolato *Dottrinale*, è composto in settenari rimati a coppia, come il *Tesoretto* di Brunetto, ma così che ogni tre coppie di rime sono legate pel senso in una strofa; il tutto consta di 60 capitoli ognuno di 10 strofe, nella forma appare quindi di una regolarità pedantesca. Si occupa quasi interamente degli stessi argomenti di Cecco d'Ascoli, ma da un

altro punto di vista. È una piccola enciclopedia dello scibile naturale e morale:

> Naturale e morale
> Ho fatto un dottrinale,

conchiude egli stesso. Precede, come nell'*Acerba*, l'Astronomia e la Meteorologia; poi passa alla umana natura, tratta delle tre virtù teologali e delle quattro cardinali, del reggimento della Chiesa, di quello dell'impero e delle potestà minori, le quali dipendono da queste due potenze, del dominio nella famiglia e su sè stesso, poi dell'amore e della bellezza femminile, dove compone un ideale di questa da nove (propriamente dieci) singoli requisiti, dell'odio e del libero arbitrio, e svolge in fine brevemente il significato morale della descrizione, fatta da suo padre, dei tre regni dell'altro mondo, e la dottrina che dà per la nostra esistenza. La seconda parte, la morale, in lui è indipendente dalla prima, la fisica; la teoria astrologica non domina qui tutto, come in Cecco; insegna pure l'influenza degli astri sui destini della terra, concede anche come possibile la predizione di avvenimenti generali, come guerra, carestia, pestilenza, ma nega la facoltà di determinare anticipatamente con qualche precisione il corso della vita e il carattere dell'individuo, e respinge perciò l'arte astrologica propriamente (XVII sgg., XXXVII). È la stessa opinione che troviamo in Dante, e si potrebbe credere che Iacopo scrisse il suo poema coll'intendimento dell'opposizione contro Cecco; ma questo non si vede chiaramente, come in generale manca a tutta l'opera l'impronta personale. Anche dove tocca di cose politiche, la grande questione del tempo, che eccitava con tanta veemenza Dante e Fazio degli Uberti, Iacopo moralizza freddamente e sulle generali. È notevole come adoperi di nuovo per papa ed imperatore, senza riguardo, l'immagine del sole e della luna (XLVI), che suo padre aveva rifiutata, oppur dichiarata pericolosa a cagione delle interpretazioni erronee. Per la quantità degli argomenti, che egli accumulò nel suo trattato in rima, naturalmente dovè rimanere quasi sempre superficiale ed esteriore, e se il suo verso è più scorrevole di quello di Cecco, non ne sarà più chiaro. Dello spirito del padre suo non era passato nulla in lui, e ciò non è meno evidente nel commento all'*Inferno* e nel proemio in terzine, che dà

l'argomento della Commedia, le quali opere gli sono attribuite, come sembra, a buon diritto.

Così la poesia didascalica, spogliandosi di ogni ornamento, era ritornata di nuovo a quel punto che teneva nel secolo precedente Guittone d'Arezzo, solamente che questi si era ristretto al campo morale. Ed anche un successore diretto di Guittone ci si fa incontro nel sanese Bindo Bonichi, il quale il 1318, dal luglio all'ottobre, appartenne nella sua patria al magistrato dei Nove, il 1322 all'autorità che sorvegliava la costruzione del Duomo *(operaio del Duomo)*, e il 3 gennaio 1338 morì. Le sue venti canzoni hanno tutte la stessa lunghezza e la medesima struttura strofica, fatta astrazione da una leggiera varietà nell'ordine delle rime, che alcune di esse mostrano comune. Egli si accosta dunque a Iacopo Alighieri nello studio dell'uniformità esteriore. Bindo, come Guittone, con un animo sincero e serio, ha quella maniera triviale ed arida di moralizzare, quella stessa manìa di predicare, benchè non l'eserciti con sì insopportabile prolissità. Dove viene a parlare di fatti concreti, come nella canzone 14ª, che si volge contro papa e clero, pure si perde subito di nuovo nelle astrazioni, e rimane senza efficacia. Il luogo comune, che ritorna dappertutto, è che la ricchezza non rende felice, che si aggiusta male con la virtù, ma che bisogna cercare di non essere affatto povero per non cadere in disprezzo e soggezione. L'affinità di Bindo con Guittone si riconosce meglio nella canzone 18ª, dove inveisce contro Amore; anch'egli è stato innamorato una volta e si è convertito, anch'egli tratta l'amore come un'infermità, e raccomanda contro di esso farmaci simili a quelli di Guittone (canz. 24, str. 6), cioè fatica corporale, privazioni e disciplina. Anche nella forma si accosta al suo modello, ama le trasposizioni di parole, ed ha composte due delle sue canzoni (VI, VII) in *rime equivoche* e in istile oscuro. Più attraente è Bindo Bonichi nei sonetti, dove la forma angusta lo costringeva a maggiore concisione, e appunto perciò il pensiero acquista più acume. Quivi dà le sue regole di vita in una maniera più originale, si tiene di più alle cose reali, p. es. quando mostra come ciascuno è scontento del proprio stato, il calzolaio fa del figliuolo un barbiere, il barbiere fa calzolaio il suo, quello del mercante deve diventare notaio e quello del notaio mercante (XIII), o quando fa le sue osservazioni mordaci sul trattare con monaci (XIX). Adopera immagini caratteristiche ed evidenti,

paragona la coscienza della gente, che tiene il molto per sè e il poco dà al prossimo, con la tramoggia del mulino larga di sopra e stretta di sotto (VIII), e talvolta anche si rasserena qui un poco la sua faccia burbera, ed egli sorprende il lettore con una mossa epigrammatica; egli dice (X): ciascuno fa tanto male quanto può; vi è un'eccezione? Sì, risponde, il barbiere è un'eccezione, egli tocca la gola col rasoio e non la taglia. Di una vera bellezza è infine il sonetto 25°, dove enumera le cose che si possono rendere quando si son prese, e trova che v'è un furto che nulla è capace di restituire, cioè la buona fama, che una cattiva lingua ha distrutta:

Quest'è un toller che mai non si rende:
  Guai a colui che in sè tal vizio brama,
  Ch'alle eternali pene l'alma vende.

Come Bindo Bonichi si riannoda a Guittone, così Graziolo dei Bambagiuoli a Francesco da Barberino. Era notaio in Bologna, appare come tale in un documento del 1311, il 1324 appartenne agli Anziani, nell'anno seguente fu cancelliere del comune e il 1334 fu esiliato come guelfo con tutta la sua famiglia; il 1343 era già morto. Approfittò dell'ozio involontario dell'esilio per scrivere un *Trattato delle virtù morali* in 100 strofe separate o *cobbole*, a guisa di quelle contenute nei *Documenti d'Amore*, e come Francesco da Barberino aveva fatto col suo lavoro, egli corredò il suo di un commentario latino. Prima queste strofe si credevano erroneamente un'opera di Re Roberto di Napoli.

Per la poesia morale e politica popolare allora che la fede nelle visioni e nelle rivelazioni soprannaturali era viva, divenne una forma prediletta la profezia. Grandi mali, spargimento di sangue, peste, fame vengono preannunziati come castighi della corruzione di principi e popoli, e però la poesia serve ad una censura di costoro. Questi profeti imitano volentieri il linguaggio di quelli della Bibbia, si riferiscono all'Apocalisse, ne spiegano le allegorie applicandole alle condizioni del tempo presente o adoperano altre immagini allegoriche di simil genere, specialmente di animali; qualche volta si richiamano anche a segni astrologici. Con ciò essi si tengono naturalmente in una vaga generalità, si circondano a bella posta di tenebre misteriose. La *Profezia* di Frate Stoppa de' Bostichi, composta in ottave, era, come mostra la chiusa, de-

stinata alla recitazione in pubblico alla maniera delle poesie dei cantambanchi. Dopo aver minacciata la calamità imminente pei singoli principi d'Europa e per le varie contrade d'Italia specialmente, il poeta conchiude con l'esortazione a correggersi, per cui forse Iddio potrebbe ancora esser mosso ad allontanare la rovina, come allorquando i Niniviti si convertirono alle parole di Giona. Poichè frate Stoppa nomina Giovanni di Boemia come ancor vivente, dovrebbe aver scritto verso il 1346; ma egli si mostra già informato anche degli avvenimenti degli anni 1347 e 1348, e quindi s'è trasportato solo per finzione in un'epoca precedente per poter profetizzare con più comodo ciò che era già accaduto. Un'altra profezia, la quale fu prima attribuita a torto a Fazio degli Uberti, sferza le città e i tiranni d'Italia; comincia con le parole: *O pellegrina Italia*, ed è una frottola. Era questa una forma della poesia didattica e satirica, la quale fu in uso in Italia dal secolo XIV fino al XVI; si rassomigliava al serventese in ciò, che si faceva una concatenazione mediante versi brevi; ma i gruppi di versi potevano essere or più lunghi or più brevi, ed il pensiero, come nelle fatrasie francesi antiche, interamente simili, aveva un procedimento irregolare; l'autore si faceva guidare dalla rima, troncava il filo senza riguardo per saltare a cose affatto estranee, metteva locuzioni proverbiali quante più poteva, e qua e colà a bella posta proposizioni al tutto prive di senso. Una frottola tale o un serventese (perchè i due generi presto non furono più distinti chiaramente) è anche la *Profezia* di fra Tommasuccio, scritta nel suo dialetto natìo umbro, ruvida ed oscura, piena di satira violenta contro i papi di Avignone e contro molti comuni italiani. Il monaco francescano Tommaso Unzio, chiamato dal popolo Tommasuccio, nativo di Gualdo e dimorante in Foligno (1307-1377), fu un successore di Iacopone da Todi, pieno del medesimo spirito, ingenuo e senza cultura, di una religiosità fanatica. Di lui vi sono ancora alcune altre poesie, parte inedite, anche una *Visione* in prosa, ed altre profezie poetiche che ci sono conservate vengono attribuite a lui con probabilità. Iacopone stesso viveva ancora nel ricordo del popolo come veggente e monitore illuminato, ed il serventese di un ignoto, che predice grandi terrori e rivolgimenti per l'anno 1369, s'intitola *Prophetia fratris Iacoponis:* quivi è espressa la speranza di un messia politico, di un imperatore virtuoso e forte, che dominerebbe tutto il mondo, restituirebbe al-

l'Italia la sua posizione potente, ripulirebbe la Chiesa e convertirebbe gl'increduli; in fondo è il *veltro* di Dante.

Come noi troviamo nelle opere, di cui s'è discorso, la continuazione della poesia morale, dotta e popolare, del secolo XIII, così nella poesia erotica ci si mostra in primo luogo la continuazione della scuola fiorentina del *dolce stil nuovo.* Viveva ancora un rappresentante di quest'ultima, Cino da Pistoia, che Dante stimava moltissimo, col quale era legato di amicizia e stava in corrispondenza poetica, e che nel libro sulla lingua volgare pose come il cantore italiano dell'amore, laddove egli designava sè medesimo come quello della virtù. Cino, cioè Guittoncino, della nobile famiglia dei Sinibuldi in Pistoia, era figlio di un Francesco di Guittone, nato, come si crede, verso il 1270, ma probabilmente già prima, se egli già nel 1283 rispose al primo sonetto di Dante. Studiò giurisprudenza in Bologna, il 1307 fu giudice in Pistoia, e poscia andò in esilio, volontario, come pare, perchè apparteneva alla parte vinta dei Bianchi. I suoi convincimenti politici erano press'a poco gli stessi di quelli di Dante, e piuttosto ancor più recisamente ghibellini ed ostili alla potestà temporale della Chiesa. Allorchè il conte Luigi di Savoia per incarico dell'imperatore Arrigo VII il 1310 andò come senatore a Roma, elesse Cino a suo *assessore.* Dopo la morte dell'imperatore si portò nuovamente nell'Alta Italia e si dedicò tutto agli studi. La sua maggior opera giuridica, il commento ai primi nove libri del codice giustinianeo (*Lectura in Codicem*), la finì il 1314, e il 9 dicembre dell'anno medesimo ottenne in Bologna la laurea dottorale. In appresso ritornò a Pistoia, insegnò, ammirato e rimunerato splendidamente, in parecchie università, dal 1318 al 1321 in Treviso, dal 1321 al '23 in Siena, nel 1324 in Firenze, e di nuovo fino al 1326 in Siena, dal 1326 al '33 in Perugia, dove ebbe discepolo il celebre Bartolo di Sassoferrato, e fu anche onorato in patria con diverse cariche. Quando egli morì, tra la fine del 1336 e i primi giorni del 1337, fu pianto dal giovine Petrarca in un sonetto.

Cino sin circa dal 1300 era unito in matrimonio con Margherita degli Ughi, dalla quale ebbe cinque figliuoli; ma naturalmente non è lei che cantò. Egli è biasimato dai suoi contemporanei, specialmente in un sonetto di Dante, per la mobilità del suo cuore; anche le sue poesie si riferiscono a diverse relazioni amorose; fra l'altre ha cantata una Selvaggia, col cui nome egli giuoca più volte nei suoi

versi, riferendolo alla crudeltà di lei, come fece Dante in maniera più nobile col nome di Beatrice, e il Petrarca, pur troppo spesso, con quello di Laura. Però la Musa non fu troppo benigna a questo giureconsulto erudito; la sua poesia è prolissa, senza forza e piena di trivialità. Il giudizio encomiativo di Dante si comprende soltanto quando si riflette che egli, nel suo libretto *De eloq. vulg.*, si facea guidare principalmente dal riguardo alla purità della lingua. Appena Cino poi cerca di superare i luoghi comuni del lamento amoroso, cade in sottigliezze e spesso diviene affatto inintelligibile. I suoi predecessori avevano personificati i sentimenti, date forme esteriori al processo psichico dell'innamoramento; egli sceglie perciò le seguenti immagini raffinate e goffe: « Il mio cuore, egli dice (Son.: *Lo core mio che negli occhi si mise*), si mise tutto nei miei occhi (guardando io voi), e mentre fuggiva innanzi ad Amore (cioè dal mio petto negli occhi), si mise appunto innanzi al suo dardo, che per punta avea le grazie (le vostre), le quali lo separavano da me (dal mio petto, tirandolo tutto negli occhi), sicchè esso si trovava ora al di fuori per bersaglio (di Amore) », ecc. Questo è già qualche cosa dello stile, che 300 anni dopo si chiamò il marinismo. Altrove dice (Son.: *L'intelletto d'amor*) che porta nell'animo l'immagine della donna amata, anche quando essa è lontana, ed è così bella che l'anima cessa di compiangere il cuore trafitto, facendo essere giusto ciò che la compassione considera come ingiusto (cioè la crudeltà della donna e la morte del cuore cagionatane). Egli comincia una canzone con le parole: *Io non posso celare il mio dolore;* il pensiero in sè è così chiaro e semplice, ma subito prende a motivare e a sottilizzare. Non può nascondere il dolore, poichè, come l'amore penetrò nel suo cuore, portò innanzi alla sua mente i pensieri, i quali non stanno in riposo, ma avvivano spesso il suo fuoco, parlando essi del dolore da cui sorsero coi sospiri sconsolati, i quali sospiri, per la loro sovrabbondanza, vincono la sua forza e scoppiano, ecc. In tali luoghi adunque egli si sforzava di oltrepassare le solite idee della scuola. Quando questo indirizzo poetico una volta ebbe il suo inizio in Bologna con Guido Guinicelli, un toscano, Buonagiunta da Lucca, avea attaccata questa innovazione; è curioso che ora viceversa è il bolognese Onesto il quale deride le esagerazioni della stessa maniera poetica in Cino e ne' suoi amici, il loro filosofare oscuro, il ritorno continuo delle parole *mente* ed *umile*, le « mille sporte

piene di spiriti », senza le quali essi non possono far versi (Sonetto di Onesto: *Mente et umile e più di mille sporte*). Egli lo accusa addirittura di dir stoltezze ed osserva che questo non glielo avevano insegnato Guido e Dante, onde par che lo consideri infelice imitatore di questi due (Lo stesso: *Sete vo', messer Cin, se ben v'adocchio*). Del resto la molta oscurità nei versi di Cino spesso non nasce tanto dalla ricercatezza del pensiero quanto dalla goffaggine dell'espressione; egli padroneggiava imperfettamente la forma poetica; si veda, per es., come nel sonetto *Dante, quando per caso*, vesta a gran fatica la sua idea con parole, sicchè appena se ne comprende oggi qualche cosa, mentre Dante, malgrado la difficoltà molto maggiore della risposta per le rime, gli risponde con energica chiarezza. Al certo, tra la moltitudine delle poesie di Cino si può pescare qua e là qualche verso o delle strofe felici; ma solo una poesia di bellezza poetica più elevata egli ha composta, e proprio questa non gli fu ispirata dall'amore, ma dall'amicizia. È la canzone citata anche nel *De el. vulg.* (II, 6): *Avvegna ch'i' non aggia più per tempo*, con la quale cercava di sollevare Dante dalla sua profonda tristezza dopo la morte di Beatrice. In questa poesia il tuono è solenne ed elevato, ma anche riscaldato dalla tenera premura per l'amico afflitto. Cino gli mostra la donna amata nel cielo, che Dio volle nuovamente adornare di lei: come Dante una volta fè chiedere ciò all'angelo, così è successo; lassù tutti i beati l'ammirano, ed innanzi al trono di Dio ella si ricorda compiacente della lode dei suoi versi, prega che sia consolato, ed una volta, s'egli è forte nella fede, sarà riunito nuovamente a lei. Così in questa poesia ritorna di bel nuovo il modo di sentire proprio di Dante, l'amore mistico, il quale si unisce col sentimento religioso, e adora nella donna morta una santa ed una interceditrice presso Dio.

I due fiorentini Sennuccio del Bene, che era ancora legato di amicizia col Petrarca, e morì molto vecchio il 1349, e Matteo Frescobaldi, figlio del poeta Dino Frescobaldi, che nell'età di circa 40 anni fu vittima della peste il 1348, sono da considerarsi quali epigoni della scuola poetica fiorentina, la cui cerchia d'idee riproducono però con temperanza; entrambi si distinguono per semplicità e chiarezza e per la rotondità della forma, e specialmente parecchie ballate di Matteo possedono una freschezza ed una grazia attraente. Nella poesia amorosa di Fazio degli Uberti si mescolano

con l'influenza di Dante parecchie reminiscenze della vecchia scuola siciliana e un più forte tratto sensuale. Quest'ultimo è specialmente visibile nella bella canzone: *I' guardo fra l'erbette per li prati*, se questo canto di primavera, com'io credo, è composto per far contrasto al canto iemale di Dante: *Io son venuto al punto della rota*, e sul modello di questo.

Anche la maniera umoristica e realistica trova la sua eco in alcuni dei sonetti di Bindo Bonichi, di cui già si tenne parola, e più nei sonetti del fiorentino Pieraccio Tedaldi (morto verso il 1350), il quale, nelle sue riflessioni su l'amarezza e le brutte conseguenze della mancanza di danaro, nelle imprecazioni contro sua moglie ci ricorda delle volte Cecco Angiolieri, quantunque per ingegno resti molto indietro a costui. La vecchiaia e l'infermità lo convertirono poi, e allora riempì i suoi versi di preghiere e accuse di sè stesso. Rappresentanti più importanti della poesia umoristica in questo tempo verremo a conoscere più tardi nel Sacchetti e nel Pucci.

Ma il secolo XIV è singolarmente il tempo di una fioritura più ricca della prosa letteraria. La storiografia in lingua italiana, la quale mancava ancora nel secolo precedente, riceve ora un gagliardo sviluppo. La *Cronica delle cose occorrenti nei tempi suoi* di Dino Compagni tratta soggetti del massimo interesse, i medesimi avvenimenti politici che formavano il gran perno nella vita di Dante e si riflettono continuamente nelle sue opere, e, ciò che accresce l'importanza di questa narrazione, essa proviene da un uomo il quale stette in mezzo agli avvenimenti, e non ebbe poca parte in essi, che apparteneva alla stessa fazione sconfitta alla quale Dante, aveva sentimenti simili a lui, giudicava le cose dal medesimo punto di vista e con la stessa indignazione morale.

Dino Compagni lo conosciamo digià come l'autore probabile del poema allegorico dell'*Intelligenzia;* vi sono di lui alcune altre poesie, cinque sonetti ed una canzone, le quali gli fanno similmente poco onore come poeta. Egli era un onesto popolano ed apparteneva all'arte della seta, nella cui matricola è nominato la prima volta il 1280, l'ultima il 1320; fra il 1282 e il 1299 fu sei volte console dell'arte. Il 1284 apparteneva al Consiglio del Podestà, e più tardi appare parecchie volte fra i votanti dell'adunanze dei consigli; il 1289 sedeva fra' Priori (15 aprile sino a 15 giugno), e il 1293 fu eletto Gonfaloniere della Giustizia (15

giugno a 15 agosto, il terzo dalla creazione di quell'ufficio). Fu di nuovo del collegio dei Priori, il quale entrò in carica il 15 ottobre 1301, l'ultimo della parte dei Bianchi, che dovette già dopo tre settimane cedere alla preponderanza dei Neri, conseguita a viva forza. Queste sono le notizie biografiche che conosciamo di lui da carte ufficiali; ma dalla sua propria cronaca sappiamo di più e cose di maggior interesse. Il soggetto principale della sua narrazione è la lotta delle fazioni di Firenze negli anni 1300 e 1301; le cose avvenute dal 1280 le riferisce solo come le preparazioni, e quelle sino al 1312 come le conseguenze di quel dramma, il quale sta nel mezzo e attira maggiormente su di sè la nostra attenzione. È una lotta in cui la bontà e l'onestà irresolute sono vinte dalla malvagità energica: *Niente vale l'umiltà contro alla gran malizia* (II, 13), è la morale che lo scrittore ricava dai successi. A questi uomini onesti e deboli apparteneva Dino medesimo; egli diviene la personificazione del partito e sostiene la parte più importante. Ancor giovane, ebbe parte nella creazione nella nuova costituzione democratica dei Priori del 1282; come Gonfaloniere fe' distruggere le case dei Galigai, conforme agli Ordinamenti della Giustizia; egli scoprì il 1295 la congiura dei grandi e dei falsi popolani contro il capopopolo Giano della Bella e lo informò delle macchinazioni. Egli portò, nel 1299, all'adirato cardinal d'Acquasparta, per placarlo, il regalo in denari della Signoria. Egli si trovò fra i cittadini che furono consultati prima dell'esilio di membri delle due fazioni nell'estate del 1301. Egli, quando Carlo di Valois entrò in Firenze il 1301 con intenzioni proditorie, era come l'anima del collegio dei Priori, cercò di allontanare il pericolo, ricevè la lettera del principe, che prometteva sicurtà, ed accolse le sue proteste e i suoi giuramenti di non ledere i privilegi e le libertà della città. Così è sempre lui, Dino, in iscena: sempre leggiamo là quel « io feci, io andai, io dissi », che è tanto raro negli storici più antichi. Egli rimane, circondato dalle passioni faziose, sempre il buon patriota, predica amore ed accordo fra' cittadini, e predica con parole calde che commuovono il lettore. Presuppone negli altri la propria rettitudine, vi conta sù, e dopo si sente amaramente disilluso; si meraviglia come gli uomini sieno cattivi, e se ne adira. Ma egli crede fermamente nella giustizia del cielo; un forte sentimento religioso riempie il suo racconto, che prende talvolta un tuono biblico. Negli avvenimenti

riconosce sempre la bontà o l'ira di Dio. L'elezione dell'imperatore Arrigo e la sua spedizione è per lui una prova lampante dell'azione della Provvidenza e del contraccambio che arriva ai malvagi, e finisce con una fosca enumerazione delle punizioni, le quali hanno digià raggiunto i promotori della discordia con morte violenta, e con la profezia della vendetta imminente dell'imperatore su tutti i cittadini cattivi della sua patria. Egli depose adunque la penna nell'estate del 1312, prima che cominciasse l'assedio di Firenze per opera di Arrigo VII, e prima del grande disinganno dei Bianchi. L'autore morì, giusta una nota alla fine dei manoscritti, 12 anni dopo, il 26 febbraio 1324.

Senonchè era sorprendente che di un uomo così importante nessuno, all'infuori di lui stesso, avesse parlato in maniera degna. Gli altri storici del tempo non fan menzione di lui. La sua stessa cronaca rimase lungo tempo ignota; il 1640 essa fu ricordata per la prima volta pubblicamente da Federigo Ubaldini, e solo nel secolo scorso, quando venne finalmente stampata, cominciò la sua grande celebrità e quella del suo autore. L'ultimo editore e il commentatore più diligente della cronaca, il Del Lungo, congettura (I, 693 sgg.) che l'opera sia stata tenuta nascosta dall'autore e poi dalla sua famiglia a cagione dei pericoli, che poteva arrecare il giudizio franco contenutovi intorno alla fazione dominante, e così sarebbe sparita per un certo tempo. Ma dell'attività politica di Dino pur si sarebbero dovute conservare tracce più evidenti, se essa fu tanto insigne. Quindi pare che l'autore, se si dà un posto considerevole nei fatti avvenuti, siasi trovato in una certa illusione subiettiva, e questa stima esagerata di sè stesso, per quanto possa essere naturale e perdonabile, non avrà mancato di alterare qua e là la narrazione degli avvenimenti storici. Ma v'è di più, chè un esame più esatto ha mostrato nelle notizie di Dino anche per altra parte una frequente inesattezza, numerosi errori di fatto, date false in grande quantità. Questo pareva incomprensibile in un contemporaneo così immediato e che avea preso parte a quegli avvenimenti, e così nacque il sospetto dell'apocrifità. I primi dubbii li manifestò già nel 1858 Pietro Fanfani nella rivista da lui diretta, *Il Piovano Arlotto*. Essi furono respinti da Carlo Hillebrand nel suo libro: *Dino Compagni, étude historique et littéraire sur l'époque de Dante* (Paris, 1862). Lo Scheffer-Boichorst poi, in fine della sua dissertazione sui Malespini

(in *Sybels Zeitschrift*, 1870), annunziò con parole enfatiche il proposito di dare anche a Dino il suo colpo di grazia. Queste parole provocarono l'opera del Grion: *La Cronica Dino Compagni, opera di Antonfrancesco Doni* (Verona, 1871), che, secondo la maniera dell'autore, fu più un'arlecchinata che uno studio serio. Finalmente comparve nel 1874 la ricerca dello Scheffer-Boichorst (nei suoi *Florentiner Studien*, Lipsia, 1874), la quale fece una grande impressione pel suo ampio materiale. Poco dopo anche il Fanfani riprese la questione: *Dino Compagni vendicato dalla calunnia di scrittore della Cronaca* (Milano, 1875), dove egli volle mostrare, accanto agli errori storici, anche anacronismi linguistici nel testo. La genuinità di Dino trovò difensori invece nel venerando Gino Capponi (*Storia della Repubblica di Firenze*, Firenze, 1875, II, 569, sgg.), e nell'abate Giuseppe Roberti, che nella sua *Apologia di Dino Compagni* (Milano, 1875) trattò il lato linguistico. C. Hegel (*Die Cronik des Dino Compagni, Versuch einer Rettung*, Lipsia, 1875) sostenne l'opinione che il nucleo della cronaca fosse genuino e solo più tardi ritoccato fortemente; con lui si accordò Th. Wüstenfeld (*Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 1875, p. 1537, sgg.), mentre O. Hartwig (*Ienaer Litt.-Zeit.*, 1875, n. 32) gli contraddisse, e lo Scheffer-Boichorst cercò di confutarlo (*Die Cronik des Dino Compagni, Critik der Hegel'schen Schrift*, Lipsia, 1875). E così continuò ora la polemica, specialmente con un torrente, che s'incalzava senza tregua, di articoli e libri insignificanti del Fanfani, il quale tirò molto male la cosa nel campo dell'ingiuria personale. Un nuovo argomento a sostegno della sua opinione lo Scheffer-Boichorst trovò nelle corrispondenze, in parte letterali, che egli scoprì fra tre passi di Dino e tre di un commento a Dante (del cosiddetto *Anonimo Fiorentino*), della fine del secolo XIV o del principio del XV (v. *Sybels Zeitschrift*, vol. 38, p. 286, sgg.), che non può aver attinto a Dino, come anch'egli viceversa neppure al commento. Adunque entrambi si giovarono di una fonte comune, ed allo Scheffer-Boichorst pare inconcepibile che un contemporaneo che si trovava in una posizione ufficiale dovesse trascrivere, per cose a lui note immediatamente, fonti di carattere non ufficiale. Ma frattanto è venuta alla luce anche la grand'opera del Del Lungo, attesa da tanto tempo, un'edizione della cronaca in testo migliorato, con commento molto ampio ed un'introduzione di due volumi, la quale esamina diligentemente e a fondo tutte

le questioni relative all'autore, al libro e al tempo: *Dino Compagni e la sua Cronica,* vol. I, 1°, e II, Firenze 1879, vol. I, 2°, 1880. Questo faticoso e paziente lavoro del dotto italiano, per il quale s'è servito d'un materiale enorme di monumenti letterari e di carte ufficiali, ha rimosse molte delle ragioni fatte valere contro la genuinità.

La quistione linguistica sollevata dal Fanfani può essere considerata come esaurita completamente; il Del Lungo ha giustificato, da documenti del secolo XIV, tutte le parole o costruzioni che dovevano essere impossibili in quel tempo. Degli errori storici già il Hegel aveva dimostrato un certo numero come illusorii; il Del Lungo alla sua volta ne ha ridotto considerevolmente la quantità, sebbene qua e là possa essere proceduto un po' sofisticamente. Al contrario si vede ora che Dino talvolta in punti importanti, e proprio dove si dubitava più fortemente, ha ragione rispetto agli altri storici contemporanei, come specialmente nell'ordine dei tumulti e degli esili dell'anno 1300; che dà non poche notizie intorno a cose realmente accadute, delle quali nessun altro storico sa nulla, che ha conosciuto varii affari intimi, dei quali in generale la storia non prende notizia e che soltanto oggi ritornano alla luce dai documenti notarili. Perciò s'intende difficilmente la falsificazione, se a disposizione di chi l'ha ammannita non istava a sua volta un'ottima fonte contemporanea. Malgrado certi sbagli contro la verità storica, che non si possono togliere e paiono ben gravi in un contemporaneo, si sarebbe quindi inclinati a riporre la cronaca nei suoi diritti come un monumento antico legittimo della storiografia italiana. Ma dopo tutti questi sforzi rimane illeso un argomento dello Scheffer-Boichorst. Questi cioè ha mostrato che Dino in varii passi si accorda parola per parola con Giovanni Villani, e che ripetute volte osserva nelle enumerazioni di nomi la medesima successione. Il Villani però non ha conosciuto l'opera di Dino; neppure si può credere dappertutto ad un imprestito da una fonte comune; noi dunque vediamo in un racconto, che dovrebbe esser finito il 1312, messo a profitto un altro, il quale al più presto venne in luce quindici anni dopo. Il Del Lungo è sorvolato su questo argomento con un'aria di sprezzante superiorità, ma egli non caccerà dal mondo la questione di Dino, tanto odiosa a lui, se non gli riesce di sciogliere questo enigma. Una decisione definitiva è ancora impossibile; pure questo a me sembra il più

probabile, che nella cronaca tramandataci vi è un nucleo genuino considerevole, il quale di buon'ora, ancor nel secolo XIV, subì un completamento o rifacimento, forse senza alcuna intenzione di falsificare, forse da un membro della famiglia, in cui era rimasta incompleta l'opera dell'avolo. Questa è press'a poco l'opinione sostenuta dal Hegel.

Si pensi come si voglia su tutta questa polemica di Dino, essa ha per lo meno avuta questa utilità, di rendere più temperato il nostro giudizio sul valore della cronaca. Si era paragonato Dino Compagni con Tucidide e Sallustio, lo si era posto accanto a Dante; come questi era il poeta dell'epoca, così egli ne doveva essere il prosatore, lo storico. Queste erano esagerazioni, come riconoscono oggi anche gli ammiratori della cronaca. La capacità dello scrittore la quale in verità noi possiamo misurar solo dall'opera, forse sfigurata, come l'abbiamo dinanzi, è una capacità limitata; essa si fa valere appunto solo nel campo più ristretto del suo argomento principale, nell'esposizione della lotta in Firenze tra popolo e grandi, tra Neri e Bianchi per la signoria. Qui è il suo interesse, quivi egli guarda delle volte con occhio più penetrante che non gli altri storici del tempo. In questo agitarsi di passioni ed interessi è capace di colpire fenomeni psicologici con una sicurezza che ci sorprende. Qui noi abbiamo ritratti ben riusciti, come quello del beccaio demagogo Dino di Giovanni, detto Pecora, che si vanta di aver liberata la città dal tiranno Giano della Bella, o quello del cardinal d'Acquasparta, che considera avidamente il regalo in denaro mandatogli dalla Signoria e finisce col respingerlo, o quello della figura torva, eppur attraente, veramente catilinaria, di Corso Donati, come cavalca per le strade e la gente gli grida dietro: « viva il barone », e pare che la città gli appartenga. Il racconto dei fatti immediatamente prima e dopo la venuta di Carlo di Valois è ricco di particolari drammatici; noi vediamo le persone muoversi, le sentiamo parlare; ciascuno è dipinto con una breve parola, sicchè la sua fisonomia ci rimane scolpita nella memoria, come nell'adunanza del consiglio (II, 10) quel Bandino Falconieri, il tipo del borghese pauroso, che ama la quiete sopra ogni cosa, il quale, mentre i patrioti vedono minacciata la libertà della città nelle mani di Carlo, dice: *Signori, io sto bene, perch'io non dormia sicuro*, e teneva la ringhiera impacciata mezzo il dì. Talvolta Dino dipinge con un tratto aggiustato tutta una situazione. Carlo

di Valois, che lascia infuriare i Neri in città, e si atteggia come se non ne sapesse nulla, domanda, vedendo un gran fuoco: « *Che fuoco è quello?* » e gli si risponde che è una capanna, quando era un ricco palazzo (II, 19). Papa Bonifazio dice a Carlo che, venendo dalla sua missione in Firenze domanda denari: « io ti ho messo nella fonte dell'oro » (II, 25).

Questi ed altri simili passi son divenuti assai noti, ed in essi è Dino tutto; oltre di ciò non si aspetti nulla da lui. Specialmente dove tratta delle relazioni della sua patria al di fuori, verso i comuni di Toscana, verso il papa e l'imperatore, la sua esposizione diviene affatto insufficiente. Dino Compagni è l'uomo dei colpi di luce fugaci, non di una narrazione ordinata. Proprio quanto più riesce al Del Lungo il dimostrare la sua genuinità, tanto più si dilegua la nostra stima per la sua arte di storico. Il vero storico rappresenta pure il fatto completamente con tutti i suoi fattori, per dare al lettore l'idea giusta; non tralascia le cose più importanti, senza le quali il legame dei fatti diviene al tutto inintelligibile, come Dino ha fatto alle volte. Così, per es., egli ci fa sapere che dopo l'esilio dei capiparte nel giugno del 1300, dei confinati sien tornati i Cercheschi; ma non dice motto del richiamo in patria dei Donateschi, seguìto più tardi, e tace poi il secondo esilio di questi ultimi dopo l'adunanza di Santa Trinita, sicchè il suo racconto diveniva tutto confuso, e provocava appunto dei dubbii sull'autenticità. Gli ammiratori della cronaca gli han contato sin come un merito la sua grande incompiutezza, o per lo meno han voluto crederla originata necessariamente dalla disposizione dell'opera; Dino, dicono, appunto non è un cronista, non un annalista che noti anno per anno tutto ciò ch'è successo; è storico, dà per la prima volta un'opera storica, ch'è dominata da rigida unità, e però sceglie tra' fatti solamente quelli che stanno in connessione col suo soggetto principale, lasciando da parte gli altri. Ma tutti quei fatti tralasciati hanno veramente nulla da fare col suo soggetto, la lotta dei Bianchi e dei Neri? Già l'esempio citato mostra il contrario. Dove si voleva vedere un sistema, un piano sapiente, non abbiamo nel fatto che inettitudine, e mentre l'autore sopprime le cose più essenziali, pure ricorda parecchie volte delle picciolezze affatto insignificanti, come la nuova uniforme dei soldati milanesi di Guidotto della Torre. Dino neglige la cronologia; accozza insieme gli avvenimenti, anche lon-

tanissimi, senza farci avvertire la distanza; ripesca dei fatti passati da lunga pezza, senza caratterizzarli come tali, usando anzi, come mostrò il Del Lungo, con grande goffaggine stilistica, continuamente il semplice passato remoto invece del piuccheperfetto. Quindi i molti malintesi che fecero il testo sospetto. Intanto anche questo s'è voluto considerare come un pregio; Dino, dicono, non ordina i fatti cronologicamente, ma secondo la « natura loro »; per questo nuovamente si solleva al di sopra del cronista, diviene storico. Se in verità aveva una tale intenzione più elevata, non sarebbe per lo meno stato capace di menarla ad effetto. Egli narra, per es., (III, 35) della venuta dell'imperatore Arrigo in Pisa (1312), poi dell'ambasceria di Luigi di Savoia a Firenze e del suo ritorno in Pisa. Ognuno pensa che questa ambasceria cada nel tempo in cui l'imperatore dimorava in Pisa. Ma no; Dino Compagni, senza avvertirne il lettore, è tornato all'anno 1310, in cui l'imperatore si trovava ancora in Germania, per coordinare i fatti secondo la « natura loro »! E questo sarebbe il gran passo dalla cronaca alla storia. Così il valente commentatore qui deve mettersi in moto continuamente a colmare le larghe lacune della narrazione con aiuto di documenti, di altri storici o di induzioni probabili, a rimettere al loro posto i fatti cacciati l'un nell'altro, o a spiegare l'espressione spesso affatto sibillina dell'autore, che cela il suo pensiero più che non lo manifesti. E come nella generalità, così anche nei particolari Dino Compagni è misero e confuso, appena il suo racconto lascia le mura della sua città natìa. Sembra ch'egli non potesse descrivere se non ciò che vedeva coi proprii occhi, e da cui restavagli così l'impressione viva. Si veda dall'una parte la descrizione sì bella ed evidente dell'incursione di Baschiera dei Tosinghi in Firenze (III, 10) e dall'altra quell'infelice narrazione della battaglia di Campaldino (I, 10), dove ogni cosa va alla rinfusa, dove l'assalto di Corso Donati, che decise la vittoria, sta al principio invece che all'ultimo, e si cerca invano di formarsi un'idea dell'andamento della battaglia.

Un'opera quindi così insigne della storiografia, quale prima si credeva da molti, non è la cronaca di Dino Compagni; ciò che ci attira in essa sono l'espressione di un carattere onesto e singole scene e figure piene di verità e di vita. Ed esse appartengono senza dubbio all'antico nucleo genuino dell'opera, ovvero il falsario fu un artista mirabile.

Nelle prime decine del secolo XIV sono sorte altre scritture storiche in lingua italiana. Paolino Pieri, un mercante fiorentino del sesto di San Piero Maggiore, che viveva ancora il 1323, scrisse annali aridi, che vanno dal 1080 sino al 1305, al principio assai brevi, dal 1248 in poi più estesi. Una cronaca frammentaria nella Biblioteca Nazionale in Firenze è rifacimento dell'opera allora tanto sfruttata di Martino di Troppau (Martino Polono), incorporatevi notizie intorno alla storia fiorentina, e giunge sino al 1303. Una compilazione di notizie riguardanti Firenze, fatta nei primi anni del secolo XIV su appunti annalistici, la quale si è soliti chiamare *Gesta Florentinorum*, secondo l'espressione di Tolomeo da Lucca che però non prova nulla pel titolo reale, è perduta, ma se ne sono giovati molti cronisti del tempo, ed era scritta in italiano, come mostra la corrispondenza letterale negli scrittori italiani che ne usufruirono. Un altro rifacimento della cronaca di Martino Polono, rifacimento che si giova pure di questi cosiddetti *Gesta Florentinorum* e continua sino al 1309, ci dà un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli posteriore al 1316.

Di tutt'altro interesse letterario è il lavoro dei fratelli Villani, l'opera più ragguardevole e più vasta, nello stile di cronaca, che l'Italia in generale possegga. Giovanni, figlio di Villano di Stoldo da Firenze, era mercante, un uomo della pratica, della molteplice esperienza del mondo, negli anni più giovani in viaggi commerciali nella Francia e nei Paesi Bassi (1302-1304), più tardi adoperato spesso nei pubblici negozi della sua patria. Sedette fra i Priori dal 15 dicembre 1316 sino al 15 febbraio 1317, ed appartenne ad una commissione di tre, i quali (dopo la sconfitta dei fiorentini a Montecatini) indussero con un'astuzia i pisani ad una pace più mite (*Cronica*, IX, 82). Nel medesimo anno fu uno degli ufficiali i quali sovrintendevano alla zecca. Nuovamente divenne Priore il 15 dicembre 1321, ed appartenne dal gennaio 1322 alla magistratura che dirigeva la costruzione delle mura della città (IX, 137); a sua iniziativa si fece un misuramento della città e delle sue fortificazioni (IX, 256). Per la terza volta tenne il priorato dal 15 agosto al 15 ottobre 1328, proprio nel tempo quando la morte di Castruccio Castracani liberò Firenze dal suo nemico più pericoloso (X, 86, 105), e nella carestia di quest'anno e dei due seguenti si trovava tra gli ufficiali, ai quali era affidata la cura del nutrimento del popolo, e con prudenti mi-

sure seppe mitigare, insieme ai suoi colleghi, l'angustia delle classi più povere, e calmare la loro eccitazione (X, 121). Il 1331 qual camarlingo del comune per la costruzione delle mura fu accusato di baratteria co' suoi tre colleghi, ma dichiarato innocente. Nell'anno seguente fu uno dei sei ragguardevoli popolani, i quali fecero edificare pel comune una nuova città di là dell'Appennino, per assicurare la soggezione degl'incostanti Ubaldini, e dette egli stesso al luogo, con bel pensiero, il nome di Firenzuola (X, 202). Il 9 agosto del 1341 andò in Ferrara come uno dei cinquanta ostaggi dei fiorentini per l'adempimento del trattato di compera riguardante Lucca, conchiuso con Mastino della Scala, e colà rimase due mesi e mezzo trattato molto onorevolmente coi suoi compagni (XI, 130). La grande crisi economica in Firenze colpì anche lui duramente. La bancarotta dei Bardi nel gennaio 1346 tirò seco quella di molte altre società bancarie, fra cui anche quella dei Bonaccorsi, di cui faceva parte Giovanni Villani, e andò egli stesso nella prigione delle Stinche, come pare, solo per tempo più breve. Morì della peste nell'estate dell'anno 1348.

Quand'egli nel 1300 fu andato a Roma con quelle centinaia di migliaia di devoti all'indulgenza del giubileo, così racconta Giovanni Villani (VIII, 36), e quando rimirò colà i grandiosi monumenti dell'antichità, e lesse gli storici romani, si sentì anch'egli incitato a scrivere la storia, e degno soggetto di essa gli apparvero le sorti della sua patria Firenze, « figliuola e fattura di Roma, la quale era nel suo montare e a grandi cose disposta, siccome Roma nel suo calare ». E ritornato incominciò il suo libro ancor nel medesimo anno 1300. Quindi vi ha lavorato sino a poco tempo innanzi alla sua morte; l'ultima data che menziona è l'11 aprile 1348 (XII, 118). Là dove descrisse la peste che così terribilmente infieriva, appose alla fine le parole (XII, 84): « E durò questa pistolenza fino a ..... », nell'intento di aggiungervi dopo la data; ma lo spazio rimase vuoto; il morbo, ch'egli descrisse, avea rapito lui stesso. Però una parte della sua opera era già venuta alla luce, lui vivente.

Se la storia fiorentina forma il nucleo della narrazione del Villani, pure questa si estende anche agli avvenimenti di fuori, e soprattutto l'attenzione dell'autore si rivolge continuamente all'Italia centrale e settentrionale, alla Francia, all'Inghilterra ed all'Oriente. Ma di un'impresa così vasta egli si mostra ancor poco

capace; gli manca l'arte per una storia universale, e una tale già non era possibile in sè nell'ordinamento di una cronaca. Giovanni Villani va ordendo le molte trame l'una accanto all'altra, come può, saltando continuamente dall'una nell'altra, e spesso dovendo interrompere a mezzo lo svolgimento di un fatto, per seguitare per un pezzo un altro, che frattanto s'è sviluppato. Tra gli avvenimenti del mondo per lui non vi è ancora nessuna coerenza, ma solo la contemporaneità. Egli dice (VIII, 36) di aver preso dagli storici romani « lo stile e forma, tutto sì come discepolo non fossi degno a tanta opera fare ». Ma d'una imitazione degli antichi non si ha traccia in lui. Racconta semplicemente, come la natura gli detta; il suo stile è anzi spesso negligente; adopra costruzioni strane, fa tentativi di formare periodi, si stanca subito e li tronca, passando alla sua locuzione abituale. I frequenti gallicismi, che gli furono rimproverati, non sono anch'essi che dei termini, come per le continue relazioni commerciali colla Francia erano divenuti usuali nella lingua dei mercatanti fiorentini. Nell'ordinare i fatti egli in fondo è ancora il cronista medioevale, che solo di rado osa andare al di là della successione degli anni. E in vero come poteva aver imparato dagli antichi la loro arte storica s'egli concepiva l'antichità stessa ancora nel travestimento popolare del medio evo?

Secondo l'abitudine del tempo il Villani per narrarci la fondazione di Firenze rimonta fino alla distruzione della torre di Babele, e connettendo la storia biblica con la mitologia greca, fa di Urano, padre di Saturno, un nipote di Nimrod, ci narra di Giove, re di Creta, e di suo fratello Tantalo, il quale ultimo tenne una gran guerra col re Trojo di Troja, e gli uccise il figlio Ganimede; di Attalante, uno di quei condottieri di schiatte, le quali, dopo la confusione di Babele, si diffusero sulla terra, come egli con sua moglie Elettra venne, per consiglio del suo astrologo Apollino, in Italia e vi fondò Fiesole, così nomata, cioè *Fia sola,* perchè fu la prima città fondata in tutta Europa. Narra della guerra troiana, e come dopo la distruzione di Troja Priamo il giovine, figliuolo del vecchio, col nobile troiano Antinoro venne in Italia, e fondarono Venezia e Padova, e Priamo terzo, figlio del secondo, andò nella Germania, e da lui poscia nacquero i Franchi o Francesi, i quali presero in possesso le Gallie. Più sobrio diventa l'autore nel trattar la storia romana, che era ge-

neralmente nota dagli autori latini, benchè anche qui le cose cangiano talvolta fisonomia tra le sue mani, e Sallustio è chiamato *un grande dottore* (I, 30), e nell'assedio di Fiesole appaiono accanto a Cesare, Cicerone e Pompeio, anche il buon duca Fiorino e il conte Rainaldo (I, 36). Il Villani fa edificare Firenze, giusta la tradizione, dai Romani dopo la distruzione di Fiesole, la quale si era sollevata contro Roma con Catilina, ed è chiamata Fiorenza da quel nobile romano Fiorino, ch'era caduto combattendo contro i Fiesolani. Nella nuova città fu accolto anche dei vinti chiunque volle, e quindi, dice il Villani, venne la molta discordia e la guerra civile, poichè la popolazione constava di due elementi così diversi, « come furono gli nobili Romani virtudiosi, e' Fiesolani ruddi e aspri di guerra » (I, 38); e lieto di possedere una così bella spiegazione per i fatti susseguenti, la ripete ancora parecchie volte nel corso della sua cronaca. Fa poi distruggere Firenze da Totila, re di *Gozia* e *Svezia*, che chiama *flagellum Dei*, confondendolo con Attila, e riedificare soltanto dopo 350 anni (801) con aiuto di Carlo Magno e di papa Leone. Qui dunque l'autore accettava dappertutto con la maggiore ingenuità le vecchie fiabe che trovava nella sua fonte, le cosiddette *Gesta Florentinorum*, e che ci son conservate nella redazione latina più antica della *Chronica de origine civitatis*. Ed anche pe' secoli posteriori è senza critica, di facile credulità nell'usare delle sue fonti, prende volentieri ciò che gli offrono, senza scegliere o esaminare. Ma dove, com'è il caso nell'ultima parte e più grande dell'opera, egli racconta per conoscenza propria, immediata, come contemporaneo e spesso testimone oculare, la sua cronaca acquista il carattere di grande attendibilità, e con la sua ricchezza e con la varietà dei fatti diventa una delle fonti più preziose d'informazione storica. Egli ricorda le cose piccole come le grandi; accanto alle guerre e ai rivolgimenti politici parla d'avvenimenti naturali e d'incendi, del prezzo del grano, di un parto mostruoso, della comparsa di un lupo nelle vie della città, di segni e portenti. Così appunto ci dà una pittura dei costumi e delle idee del suo tempo. Descrive nella sua maniera chiara e senza pretese le istituzioni della sua patria e il suo sviluppo, il suo ingrandimento, i suoi edifizi.

Il Villani ha un intendimento morale con la sua cronaca; i fatti del passato, che lor pone davanti agli occhi, devono ai suoi

concittadini dare la norma per le loro proprie azioni in avvenire, « acciocch'eglino si esercitino adoperando le virtudi e schifando i vizi, e l'avversitadi sostegnano con forte animo a bene e stato della nostra repubblica » (I, 1), e così egli ha fatto risaltare spesso alla fine dei capitoli quale ammaestramento si deve ricavare dal loro contenuto. Perciò non si può neanche contentare della semplice esposizione del fatto accaduto, ma vuole spiegarlo e darne le ragioni; ma con ciò egli non si dà troppa fatica, come si vede già nell'esempio citato quando deriva la discordia in Firenze dalla mescolanza della popolazione. Egli non ha uno sguardo politico molto acuto. Si trovano certamente alcune riflessioni assennate, come quelle a proposito della caduta di Giano della Bella (VIII, 8); qui ha caratterizzato assai bene lo spirito della democrazia fiorentina, la quale non pativa la preminenza del merito personale nella cosa pubblica, ed in ciò somigliava interamente alla antica democrazia ateniese. Ma riflessioni come queste sono rare. Spesso gli basta la voce pubblica per dare il motivo de' fatti, e a preferenza vede nelle cose la disposizione di Dio, la quale rende superflua ogni altra spiegazione. Il Villani è religioso rigorosamente ed anche superstizioso. Si veda con quale semplicità infantile racconta il miracolo del pio ciabattino in terra de' saraceni, che per le sue preghiere trasportò un monte da un luogo in un altro e convertì così il terribile califfo (VII, 46) (1). Crede nei segni, nelle profezie e nelle visioni, anche nell'astrologia, e descrive diffusamente le costellazioni e i loro effetti; pure egli non ne deriva assoluta necessità, vede in essi piuttosto solo gl'indizi del voler divino. Completa volentieri la spiegazione di un insuccesso da falsi provvedimenti, da stoltezza, con quella da determinazione divina come vera causa: « Onde per quello che n'avvenne abbassò molto lo stato dei Fiorentini, ... a perdere sì fatta gara e impresa per i mali consigli e mala condotta e per mala capitaneria; ovvero piuttosto per giudicio di Dio per abbassare la superbia e avara ingratitudine de' Fiorentini e dei loro rettori » (XI, 140). Perciò egli tra i proverbi e le sentenze morali, che ama adoperare, ripete con speciale frequenza questo: « *A cui Iddio vuole male gli toglie il senno* ». Conforme alla schietta maniera

---

(1) L'aveva tolto dai viaggi di Marco Polo, cap. 27 sgg. del testo francese.

di vedere del popolo egli prende ogni disgrazia come un castigo di Dio, subito ricerca sempre il peccato, il quale ha provocata la sua ira. Spesso definisce l'infortunio come un *pulire*, *ripurgare* di peccati o delitti commessi. Verso la fine della sua opera si fa sempre più divoto e predicatore, come pare, per influenza dell'età e delle tante angustie pubbliche e private. Conchiude la descrizione della grande inondazione del 1333 con un lungo sermone sulla onnipotenza di Dio, la quale egli dimostra col nuovo e vecchio Testamento, ed esortando i suoi concittadini a considerare questa gran calamità come un giusto castigo e a migliorarsi, e dà infine ancora tradotta in italiano una lunga lettera latina di re Roberto di Napoli a' fiorentini, una vera predica, piena di passi della Scrittura, di S. Agostino e di S. Gregorio (XI, 2, 3).

Nei suoi sentimenti politici Giovanni Villani è, come la sua città natìa, decisamente guelfo. L'inimicizia della Chiesa, il suo anatema ha per conseguenza, secondo lui, rovina, e così egli spiega la triste fine di Manfredi e di Corradino; la sconfitta dei pisani alla Meloria per lui è la punizione tarda, ma inevitabile nel medesimo luogo dov'essi una volta avevano fatti prigioni i prelati che venivano al concilio in Roma (VII, 92). Egli stesso qualche volta non può reprimere una libera parola contro la Curia, ma vi soggiunge per lo più un'attenuazione. Dopo aver parlato del trattamento ingiusto che subì frate Venturino in Avignone, dice (XI, 23): « E questi sono i buoni meriti c'hanno le sante persone da' prelati di Santa Chiesa; ovvero che fu giusto per temperare la soperchia ambizione del frate, tutto ch'adoperasse con buona intenzione ». Lamenta vivamente la divisione dei Bianchi e dei Neri come un gran male, biasima entrambe le fazioni, e con molta violenza Carlo di Valois. Dopochè i Bianchi sono espulsi diventano certamente suoi nemici, come della sua città. Ma in generale egli non è passionato, e per lo meno rende giustizia agli uomini eminenti, anche quando sono avversarii, disapprova la condotta del comune contro un Farinata, un Dante, Vieri dei Cerchi ed altri (XII, 44). Il tempo del più violento odio di parte era per l'appunto già trascorso quand'egli scriveva. Egli propende propriamente verso i ricchi popolani, che dopo gli *Ordinamenti* avevano il potere nelle mani, e a cui apparteneva la sua propria famiglia, e lamentava verso la fine di sua vita di veder salir sù gli artigiani e il popolo basso (specialmente XII, 43).

Nella storia di un uomo d'affari abile e ben informato, com'era il Villani, i rapporti finanziarii devono avere una parte considerabile. E questa è una delle parti più istruttive della sua cronaca. Egli segna con precisione le somme che Firenze spese pei suoi armamenti, l'elevatezza, inaudita a quel tempo, delle tasse che fece pagare a' suoi cittadini. E mentre si querela del peso dei tributi e del loro cattivo uso, nondimeno enumera anche con orgoglio questi sforzi, in cui una sola città gareggiava con un gran regno, considera la loro possibilità come una prova della potenza e dell'importanza (specie XI, 92 sg.). Ed infatti Firenze diveniva sempre più una potenza finanziaria, mentre l'antico valore guerriero decadeva a poco a poco, e già era maltrattata e saccheggiata da' principi, dal duca Carlo di Calabria, da Mastino della Scala. « Qui, dice il Gervinus, noi lo vediamo (il Villani), specialmente nell'ultima parte della sua opera, attendere solamente ai negoziati, alla politica pacifica della città, che cangia sempre più la potenza delle armi in quella del denaro. Sul sorgere e prosperare di questa mutata prudenza politica v'è quindi molto da imparare nel Villani, e per la storia della potenza del denaro in Europa, questo gran veicolo della politica moderna, l'opera sua è la prima fonte importante ». Caratteristico per quel tempo è il piano di comprar Lucca dalle truppe mercenarie tedesche, laonde un numero di mercanti fiorentini, tra' quali lo stesso Villani, vollero offrire la maggior parte della somma (X, 143). L'autore tiene questo per un pensiero patriottico, per una « onorata vendetta » verso i vicini sempre ostili, e quando allora la cosa andò a monte, si ricominciò più tardi il mercato per la città con Mastino della Scala, e terminò meritamente con l'ignomia di Firenze, la quale pagò una somma tre volte tanta e non n'ebbe nulla in cambio. Lo stesso spirito repubblicano comincia a languire, e sempre più si fa sentire qui, come generalmente in Italia, il bisogno di regime monarchico, per cui più volte la signoria della città è affidata per più lungo tempo ad un principe, il duca di Calabria, il duca d'Atene, e sempre con cattive esperienze.

Dopo la morte di Giovanni la sua cronaca fu continuata da suo fratello Matteo nel medesimo spirito, e, press'a poco, con le stesse debolezze e gli stessi pregi, e quando anche questi fu morto nella peste del 1363, suo figlio Filippo aggiunse ancora alcuni capitoli, sicchè questa grande opera dei Villani tratta le cose occorse sino all'anno 1364.

La considerazione morale domina continuamente ogni genere di narrazione storica, e risalta specialmente in quelle scelte e raccolte, già note dal secolo antecedente, fatte per utilità del pubblico meno colto, le quali si chiamavano *Fiori* o *Fiorite*. Il giudice Armannino, nativo di Bologna e dimorante in Fabriano, ha compiuta la sua *Fiorita* il 1325 e dedicatala a Bosone da Gubbio. Per l'introduzione e in parte per la forma esteriore del suo libro egli ha preso a modello la *Consolatio Philosophiae* di Boezio. Gli appare la personificazione della poesia, l'incoraggia all'opera, ed interrompe le sue narrazioni, scritte in prosa, con riflessioni morali, parte in versi e parte in prosa. Così, attingendo a storici, poeti classici, romanzi e leggende medioevali, tratta un ciclo di racconti dalla creazione del mondo sino a Cesare, e vi attacca pure una breve esposizione della Tavola Rotonda. Affatto diversa da questa compilazione, ma per lo innanzi scambiata spesso con essa è il *Fiore d'Italia* (anche *Fiorita d'Italia*) del frate carmelitano Guido da Pisa, scritta certamente dopo il 1321, perchè cita di già l'ultimo canto del *Paradiso* di Dante (II, 24). L'autore mette insieme storie e favole, le quali riguardano l'Italia e Roma, inframmischiando, come il Villani ed altri, i racconti biblici. Egli voleva giungere in sette libri sino agl'imperatori romani, cioè manifestamente esporre la loro serie sino al suo tempo, e dare così la storia completa del romano impero: ma sia che non potè menare a termine il suo lavoro, sia che la maggior parte andò perduta, oggi non conosciamo che i due primi libri, di cui il secondo, attinto all'*Eneide* di Virgilio, è stato stampato spesso separatamente sotto il titolo di *Fatti d'Enea*. Notevole è in Guido la sua venerazione per Dante, del quale cita spesso la Commedia come un'alta autorità, accanto al suo Virgilio, a confermare i fatti da lui narrati. Il frate non resta sempre pago delle favole mitologiche, perchè non può credere all'attività degli dei pagani; perciò le spiega allegoricamente, o cerca pel meraviglioso delle ragioni le quali si accordavano con la maniera di pensare del suo tempo. Se Enea ed Acate pervennero realmente invisibili a Cartagine, ciò, come egli pensa, dev'essere successo per l'influenza di spiriti, o essi portavano pietre miracolose in mano, se di queste ve ne sono (cap. 9). Egli si domanda se Enea andò realmente nell'inferno, e se è così, se ciò avvenne per arte magica, e se in sogno o in veglia, e se col corpo o solo spiritualmente.

Una specie di romanzo storico con tendenza morale, intitolato *L'Avventuroso Ciciliano,* era attribuito a quel medesimo Bosone de' Raffaelli da Gubbio, a cui Armannino dedicò la sua *Fiorita*, che, scacciato coi ghibellini nel 1315 dalla patria, il 1316 fu podestà d'Arezzo, il 1317 podestà di Viterbo, il 1319 di Lucca, il 1324 di Todi, il 1327 *capitano del popolo* in Pisa e poscia quivi stesso Vicario dell'imperatore Ludovico il Bavaro, il 29 aprile 1328, presa la città da Castruccio, divenne prigioniero di costui; fu nominato il 15 ottobre 1337 senatore di Roma per un anno da papa Benedetto XII, e morì dopo il 1349. Il romanzo vuol narrare di cinque baroni siciliani i quali, a cagione della grande rivoluzione politica del vespro siciliano, abbandonarono l'isola e cercarono avventure. Tre di essi andarono in Africa e soccorsero il re di Tunisi contro gli arabi ostili; uno andò a Roma, e di là, per incarico del papa, in Inghilterra, dove aiutò a combattere i ribelli; uno si portò ai servigi del re di Rascia in Slavonia, e prese parte a guerre in Oriente contro Saladino e in Ungheria. Due di quelli andati in Africa perirono; gli altri tre dopo gravi pericoli tornarono in Sicilia con molti tesori. Da ciò deve imparare il lettore che felicità ed infortunio in questo mondo non è costante, e non deve nella prima divenir orgoglioso, non disperare nell'ultimo. È una narrazione insulsa, molto goffa dal lato stilistico; l'autore ha collegate le sue assai insipide invenzioni a certi fatti storici. Ma a questo scopo ha saccheggiato grandemente le opere di altri scrittori contemporanei o di poco più antichi, ne ha preso descrizioni di battaglie, orazioni e lettere, lavorandovi poco per adattarle al suo soggetto. Così giovasi della versione della prima Catilinaria di Cicerone attribuita a Brunetto Latini, della traduzione della guerra troiana per Filippo Ceffi, dei *Fatti di Cesare;* la lunga epistola che re Edoardo d'Inghilterra dirige ai sudditi danneggiati da inondazioni (II, 6), non è altro in sostanza che la lettera di re Roberto di Napoli a' fiorentini, nella versione che Giovanni Villani fe' fare per la sua cronaca (XI, 3), e che difficilmente dunque era pubblicata prima del 1340. Tutto ciò dimostra che la notizia dell'unico manoscritto dell'*Avventuroso Ciciliano*, secondo cui esso sarebbe stato composto il 1311, è interamente falsa, e si è congetturato, non senza ragione, che anche l'attribuzione del libro a Bosone da Gubbio potesse essere menzognera, quantunque fatta ancora entro il secolo XIV. La cosa

migliore nell'opera sono gli aneddoti e le novelle, specialmente di Saladino, che l'autore comunica nelle note alla sua narrazione, e ch'egli di certo non avrà parimenti che trascritte.

Mentre nei *Fiori* storici le narrazioni formavano il soggetto principale e da esse tiravansi gli ammaestramenti, nei *Fiori* morali servono soltanto a confortare gli ammaestramenti, ordinati sotto singole rubriche. L'anonimo *Fiore di Virtù* dà prima sempre una spiegazione della virtù o del vizio corrispondente, per lo più con parole di autori; viene poi un paragone con le proprietà spesso favolose che la scienza medioevale attribuiva agli animali, ed a ciò seguono sentenze da scrittori sacri e profani, nella mescolanza più confusa, come in Albertano e in Giamboni; forma sempre la chiusa una breve narrazione morale presa dalla sacra scrittura, dalla leggenda o dall'antichità, le *storie romane*, come qui è detto sempre. Presso al principio, dove si discorre dell'amore, troviamo ripetuti dei pensieri della canzone di Guido Guinicelli: « E il bene, che è così continovo, ripara in ciascheduno cuore gentile, come fanno gli uccelli alla verdura della selva, e dimostra la sua virtude, come fa il lume che è posto in una scurità, che allumina più ». Così la sentenza del poeta filosofico cominciò a divenire un luogo comune dei moralisti popolari.

Più metodicamente sono disposti gli *Ammaestramenti degli antichi* di Bartolommeo da San Concordio, frate domenicano morto il 1347, i quali contengono solamente sentenze morali. Egli ha divisa la sua raccolta secondo principii giudiziosi e in una maniera chiara, giusta l'intrinseca correlazione degli argomenti ai quali si riferiscono le sentenze. Inoltre ha separate le autorità della bibbia e dei teologi da quelle degli scrittori profani classici e medioevali, facendo precedere sempre le prime come quelle di maggior peso. Il libro è il frutto di una vasta lettura propria, come dimostra già la maggior precisione delle citazioni. Fra Bartolommeo era un uomo erudito, aveva studiato in Parigi; egli fornì la sua composizione prima in lingua latina (*De Documentis Antiquorum*), e poi la voltò egli stesso in italiano, ad istigazione del nobile fiorentino Messer Geri degli Spini.

Comunemente questi autori di florilegi storici e morali molte volte hanno tradotto soltanto passi di opere latine, riunendoli giusta la speciale loro mira. E per altro era anche viva l'attività di coloro che con la traduzione e il rifacimento rende-

vano accessibili ai meno colti opere latine e francesi. Non poteva mancare che non si trasportasse in italiano quel libro dell'antichità che offriva di già una raccolta di esempi e sentenze simile a quella dei *Fiori*, il libro cioè di Valerio Massimo. Quest'antica versione italiana, la quale del resto spesso ha malinteso e storpiato il testo latino, godette di molto favore, come dimostra la quantità dei manoscritti. La storia di Enea, che frate Guido accolse nel suo *Fiore*, era stata già prima tradotta in italiano, però non direttamente dall'*Eneide* di Virgilio, ma da un compendio in prosa latina fatto dal minorita frate Anastagio. Fra Bartolommeo da San Concordio tradusse, ad istigazione di Nero Cambi, noto nelle lotte di parte fiorentine, la *Jugurthina* e la *Catilinaria* di Sallustio. Il notaio fiorentino Ser Andrea Lancia volgarizzò l'epistole di Seneca e i *Remedia Amoris* di Ovidio, Ser Filippo Ceffi l'*Eroidi* di Ovidio, Alberto della Piagentina la *Consolatio* di Boezio. Ser Alberto della Piagentina, fiorentino, era figlio di quel notaio Guglielmo della Piagentina che nel 1301 era stato compagno di Dante nell'incarico dell'allargamento di via S. Procolo. Ser Alberto è nominato come notaio in un documento del 17 febbraio 1323. Fece la sua versione nel 1332 a Venezia stando in carcere, e aggiunse un commento ai primi due libri, che non potè continuare impedito da morte. Abbiamo dunque qui un altro dei tanti che cercarono conforto nel libro di Boezio, trovandosi in una situazione simile a quella dell'autore. Ser Alberto voltò i passi poetici di Boezio in terzine, che naturalmente mostrano l'influenza di Dante. — Dal francese fu tradotto allora il libro di Sidrach, una enciclopedia in veste specialmente popolare, cioè a domanda e risposta; Sidrach, dello stipite di Jafet, un savio, a cui Dio ha dischiusa anticipatamente e per grazia particolare la dottrina cristiana, impartisce al re Botozo, dopo averlo convertito, i suoi ammaestramenti su tutti i possibili oggetti del sapere.

Guido delle Colonne aveva presa la sua guerra troiana latina dal poema francese di Benoît de Ste. More; dalla medesima fonte derivarono direttamente o indirettamente varie versioni italiane. Quella di Binduccio dello Scelto in un manoscritto dell'anno 1322 è un rifacimento fedele e intelligente del romanzo francese, mentre quella attribuita a Ser Filippo Ceffi e quella di Giovanni Bellebuoni da Pistoia (del 1333) sono traduzioni dell'opera di Guido. Anche la leggenda di Alessandro verso questo tempo fu trattata

in italiano ne' *Nobili Fatti di Alessandro Magno,* i quali riproducono in una prosa disinvolta e scorrevole i fatti del Macedone con quegli ornamenti favolosi, come li forniva la *Historia de proeliis*, di cui tutti quanti si giovavano nel medio evo. Questi racconti di spedizioni nelle regioni lontane e misteriose dell'oriente e del mezzogiorno, di popoli strani e singolari e dei loro costumi, di mostruosi animali, di tesori immensi, delle audaci imprese dell'eroe, del suo volo nell'aria sul carro dei grifoni e della sua discesa nel fondo del mare nella campana di cristallo, davano pascolo abbondante alla fantasia del popolo, bramosa del meraviglioso e dello straordinario. In maniera diversa corrispondeva a questo stesso bisogno un altro libro, divenuto molto popolare, quello di Apollonio di Tiro, il quale è probabilmente di origine greca, e come in generale i romanzi greci della decadenza, è pieno di vicende inaspettate di fortuna e specialmente di svariate avventure di mare. Mediante la versione latina divulgossi in tutte le letterature europee. In italiano ve ne sono due redazioni diverse in prosa, una più breve, che si tiene più strettamente al testo latino, ed una più ampia, entrambe probabilmente della prima metà del secolo XIV.

Quasi tutte queste opere hanno una certa importanza anche per l'eccellenza del loro stile. Il secolo XIV è considerato come il secolo d'oro della lingua italiana; lo si chiama senz'altro *il buon secolo*, e le opere sorte allora valgono come *testi di lingua.* Più tardi la lingua letteraria, rimanendo stabile, mentre i dialetti continuarono a svolgersi, si è staccata più fortemente da questi; bisognava studiarla per poter adoprarla correttamente. Allora invece essa era nata pur anzi dal dialetto toscano, era ancora identica con esso nella sostanza, adunque viva; anche gente di poca coltura, com'erano molte volte gli scrittori popolari, potevano servirsene; poichè si scriveva semplicemente come si parlava, si frammischiavano anche gl'idiotismi del dialetto municipale, come possiamo vederlo, per es., in santa Caterina da Siena. Appunto questa dipendenza stretta fra discorso parlato e scritto dà a quest'ultimo la naturalezza e freschezza, la semplice eleganza, le quali ammiriamo in quelle prose modeste. In particolar grado possiede questi pregi dello stile la ricca letteratura religiosa del tempo, nella quale un contenuto sentito profondamente e caldamente trovò la sua espressione non affettata. In gran parte anche queste sono alla

lor volta traduzioni dal latino, come la *Bibbia Volgare*, i *Gradi di S. Girolamo*, la *Scala del Paradiso* di S. Giovanni Climaco, la *Legenda Aurea*, quella gran raccolta di vite di santi nella serie dei giorni del calendario, che aveva composta Iacopo da Voraggine, morto il 1298 arcivescovo di Genova. La leggenda di Barlaam e Iosaphat, sorta dalla tradizione indiana della vita di Buddha, e, dopo essersi fatta cristiana, divenuta un libro popolare in quasi tutte le regioni dell'occidente come l'Alessandro e l'Apollonio, appare in un'intera serie di rifacimenti italiani.

Frate Domenico Cavalca da Vico Pisano, dell'ordine dei domenicani, morto il 1342, autore di parecchi trattati ascetici, lo *Specchio della Croce*, lo *Specchio dei Peccati*, la *Medicina del cuore*, il *Trattato delle trenta stoltizie*, la *Disciplina degli Spirituali*, ecc., nelle sue *Vite dei Santi Padri* tradusse la raccolta di leggende di santi eremiti dei primi secoli, nota sotto il titolo di *Vitae Patrum*. Come i più dei suoi contemporanei, il Cavalca procedette abbastanza liberamente col testo che aveva dinanzi, senza darsi pena di seguirlo a parola, dette alla sua esposizione una forma disinvolta, semplice e chiara, cosicchè non se ne ha punto l'impressione di una traduzione. In una breve prefazione espone lo scopo del suo lavoro: vi sono non pochi, egli dice con una sentenza di san Gregorio, i quali s'inducono a ben fare più per opera di esempi che di parole: esempi ora troverannosi in queste leggende di santi. Questi racconti di conversioni, di tentazioni, di lotte contro il peccato, di persecuzioni degli uomini e di Satana, della vittoria dello spirito sopra la carne, offrono i modelli e quasi « uno specchio, ove l'uomo si può considerare e specchiare, e per questo modo la sua vita emendare e dirizzare ». E il medesimo soggetto l'autore l'ha trattato anche poeticamente; descrive in una corona di 42 sonetti il cavaliere di Dio, i suoi nemici e le insidie loro, le sue armi e i suoi alleati, la lotta spirituale, che quaggiù non finisce mai, e il premio della vittoria che gli è promesso nell'altro mondo.

I *Fioretti di S. Francesco*, come il titolo mostra, appartengono alla categoria delle scelte o dei florilegi; qui ne abbiamo uno di atti di san Francesco e dei suoi discepoli, segnalato per una semplicità infantile ed una candidezza credente. Vi si racconta fra l'altro come il santo predicò alle « sorelle uccelli », e queste lo riverirono e si fecero benedire da lui, come egli fabbricava nidi per

le « sorelle tortorelle », come convertì un feroce lupo nel territorio di Gubbio, e mise pace fra gli abitanti della città e « frate lupo », che visse da allora così santamente che tutti piansero la sua morte. Altrove leggiamo la bella visione del ladrone convertito da san Francesco e divenuto monaco, dell'anima la quale sullo stretto ponte è abbandonata dall'angelo che la conduce, e mentre invoca ardentemente la misericordia di Dio, sente come le nascono delle ali, e due volte piglia invano le mosse, e la terza vola all'altezza del monte, alle gioie del paradiso (cap. 26). Lo spirito dell'ascetismo si esprime con grande energia nel capitolo ottavo, in cui S. Francesco descrive a frate Leone che cosa sia la perfetta letizia: essa consiste nell'essere maltrattato, avvilito, spregiato, nel soffrire pena, angoscia e villania, ma sopportarle con pazienza e allegrezza, nel vincere sè stesso. Anche questi *Fioretti* non sono per la maggior parte che una traduzione abbastanza fedele da una cronaca dell'Ordine intitolata *Floretum*, composta in latino da frate Ugolino da Monte Santa Maria, e da alcuni altri scritti dello stesso autore, vissuto nella prima metà del secolo XIV. Forse anche l'autore dei *Fioretti* ebbe un originale latino, oggi sconosciuto, che dava già tutta la compilazione nello stesso ordine della raccolta italiana.

Fra' predicatori che si servirono della lingua volgare, il primo d'importanza fu il beato Giordano da Rivalto, il quale, nativo del villaggio di Rivalto presso Pisa, in questa città entrò nell'ordine dei domenicani, andò a Bologna e a Parigi e fece ampli studii. Insegnò per tre anni, dal 1302 al 1305, teologia nel chiostro di Santa Maria Novella in Firenze. Allora egli tenne la maggior parte delle sue prediche brevi ma energiche, per cui opera produsse molte conversioni. Le sue parole di pia esortazione al cristiano amore cadevano in quell'epoca del furente odio politico e della più violenta lotta faziosa, che cacciò nell'esilio i Bianchi e tra essi Dante; la prima delle prediche è del 6 gennaio 1302. In procinto di seguire alla chiamata di lettore di teologia all'Università di Parigi, fra Giordano infermò e morì in Piacenza, il 19 agosto 1311.

Più giovane di alcune decine d'anni era il fiorentino Iacopo Passavanti, appartenente similmente all'ordine dei domenicani. Anch'egli studiò in Parigi, fu poi lettore di filosofia in Pisa, di teologia in Siena e in Roma, e infine nella sua città natìa priore

del chiostro di Santa Maria Novella, dove fra Giordano avea esplicata la sua attività. Nell'anno 1354 scrisse contemporaneamente in latino pei chierici ed in italiano pel pubblico, il suo libro intitolato *Lo Specchio della vera Penitenza*, dov'egli presentò nella forma ordinata del trattato le cose predicate per molti anni al popolo. Morì il 15 giugno 1357, e fu seppellito in Santa Maria Novella. Il Passavanti nel suo libro trascorre spesso dall'esortazione al racconto; come il Cavalca, crede più efficaci gli esempi che il semplice ammaestramento. Vuole scuotere e svegliare i suoi uditori e lettori, muoverli al pentimento e quindi cerca soprattutto di eccitare lo spavento cogli esempi di tali che caddero in dannazioni per non essere tornati in sè a tempo debito. Abbiamo infatti narrazioni di visioni delle pene dell'altro mondo, di diavoli che vengono a pigliare le anime, di morti che ritornano e dànno ragguaglio dei loro tormenti. Tale è, per es., quella di maestro Serlo in Parigi, il quale insegnava logica e filosofia (*Dist.* III, cap. 2). A lui appare di notte nel suo studio uno scolare morto da poco, che in vita era stato superbo della sua sapienza acquistata in iscuola e dedito ai vizi, ed interrogato da lui sui tormenti infernali, gli mostra la sua veste tutta segnata di sofismi, pesante più che la maggior torre di Parigi, e foderata di fuoco ardente; e per ricompensare il suo maestro degl'insegnamenti impartitigli, vuol dargli un'ammonizione efficace; scuote il dito della sua mano che ardea in su la palma di quello, e fa cadere una goccia di sudore, la quale la fora subito da parte a parte con molto dolore « come fosse stata una saetta focosa e aguta ». « Ora hai il saggio delle pene dello 'nferno, disse lo scolare, e urlando con dolorosi guai sparì ». La piaga della mano non guarì mai, ma il maestro si convertì, volgendosi dalla falsa logica alla buona « la quale non teme la conclusione della morte », cioè divenendo monaco. Per dare un'idea dell'efficacia che hanno queste fosche narrazioni nella loro brevità può servire specialmente anche quella di un nobile uomo in Francia « amatore della vanità del mondo », il quale « un giorno cominciò a pensare, se i dannati dello 'nferno dovevano esser liberati dopo mill'anni, e rispose al pensier suo di no. Appresso gli dicea il pensiero: oh dopo i centomila anni? e rispondea che mai no. Poi pensò, se dopo mille migliaia d'anni fosse possibile la loro liberazione, e dicea di no. Oh dopo tante migliaia d'anni quante gocciole d'acqua è nel mare, potrebbe essere che n'uscis-

sono? e rispose a sè medesimo che mai no. Di tale pensiero conturbato e spaurito, gli venne un dolore e un pianto di contrizione» (*Dist.* IV, cap. 3). Si vegga qui con quale arte il predicatore sapeva, per mezzo di quella graduale successione, produrre negli uditori l'orrore dell'eternità.

E fra questi scrittori, i quali predicano l'allontanamento dal mondo e narrano la vita dei santi, appare come scrittrice una santa stessa, e ci dà nell'espressione immediata dell'intimo suo l'idea ascetica del medio evo in tutta la sua terribile esagerazione. L'esistenza terrestre di santa Caterina da Siena, già lei vivente, è stata intessuta dalla leggenda, e ciò che si narra di lei, ciò che essa stessa credeva aver vissuto, trapassa continuamente nella regione del soprannaturale. Era figlia dell'agiato tintore Benincasa in Siena, nata il 1347. Si dice che già bambina si fidanzò allo sposo celeste. Poi cominciarono le lotte, non contro la sensualità propria, perchè ella rimase sempre senza una macchia reale; il suo solo peccato, ch'ella si rimproverò sempre anche dopo, fu che per un certo tempo, cedendo alle premure della sorella maggiore Buonaventura non neglesse interamente il femminile ornamento. Anche le tentazioni, di cui parla il suo confessore e biografo, fra Raimondo delle Vigne da Capua, non sono che immagini fallaci del diavolo, innanzi a cui ella rimane interamente passiva, senza eccitamento. Le lotte erano invece contro i suoi genitori e fratelli, i quali la volevano costringere a recedere dal suo pio proposito ed a maritarsi. Ma ella seppe piegare il loro pensiero, cosicchè in fine le lasciarono piena libertà. A fatica essa riuscì a farsi accogliere nell'ordine delle domenicane (*Mantellate*), perchè queste, le quali non vivevano in clausura, non accordavano per altro l'entrata che alle vedove. In una camera della sua casa paterna si dette interamente alla vita contemplativa ed agli esercizi religiosi, alle più dure privazioni e discipline; portava intorno al corpo una catena di ferro, che si conficcava nella carne; si flagellava tre volte al giorno, sicchè versava rivi di sangue; dormiva sopra una tavola e si sottraeva sempre più il sonno, per dedicare il tempo alla preghiera e alle meditazioni; non si nutriva più che di erbe crude e di semplice acqua, ed il beato Raimondo credeva ch'essa in ultimo non avesse affatto gustato più alcun cibo terreno, e che fosse vissuta tutta in ispirito. Così si consumava il suo corpo, gli ultimi tempi divennero una continua infermità, la

quale sopportava con pazienza angelica. La sua propria esistenza già non era più quaggiù, ma in estasi e visioni, nelle quali le si schiudeva l'altra vita, mentre la spoglia terrestre giaceva negli spasimi. I suoi aderenti credettero qualche volta di vedere come lo spirito rapito si tirava seco il corpo e lo manteneva sospeso sulla terra, e in ciò credeva anche essa stessa (p. es. *Dialogo*, cap. 142).

L'intera vita della santa è un sospiro verso la celeste corona; il suo soggiorno quaggiù non è che un differimento della sua felicità. E con le gioie di questo mondo sono dispregiati e calpestati tutti i moti ed i sentimenti umani, lacerati tutti i vincoli che legano il cuore alla terra. Ama il prossimo solo in Dio, anche i suoi parenti ama solo in Dio, si dà pensiero soltanto della salute dell'anima loro. La sua famiglia vive in agiatezza; ella supplica Dio di darle povertà, per maggior salute, e la sua preghiera si adempì. Ella non prega per la vita del suo padre morente, ma è lieta della sua dipartita perchè ha ricevuto sicurezza della beatitudine di lui. Anche la sua madre ammalata cerca indurre a rassegnarsi alla morte; ma la buona donna preferisce restare ancora in terra. Questa madre Lapa col suo buon senso naturale, la sua tenera cura per la figlia, è una figura simpatica della leggenda, un elemento di vita in questo mondo puramente spirituale, nel quale non è permesso alla natura di levar la sua voce. Quel Dio che Caterina chiama il Dio dell'amore, è un Dio terribile se pretende questo sacrificio senza limiti; ma quella monotonia e rigidità dell'esistenza ch'ella si era creata, e che ci sgomenta, a lei non appariva così nel pieno oblìo di sè stessa, nel continuo assorbimento in quell'unico affetto onnipotente. Lo sposo celeste la rimunera della sua fedeltà e fermezza; ella crede stare con lui in rapporto confidenziale. Le apparisce a consolarla ed incoraggiarla, vanno insieme su e giù per la sua stanzetta salmodiando. In una visione il Redentore le pone l'anello di sposa, come alla sua santa sorella di nome, Caterina di Alessandria, e, celato a tutti gli altri, le rimane sempre visibile l'anello d'oro al suo dito, e in appresso ricevette, come san Francesco, le stimate, ma anche queste invisibili.

Come Domenico e Francesco, Caterina non si può appagare della propria santificazione, e dal pio silenzio della cella Cristo la manda in mezzo all'agitazione del mondo, per portar qui aiuto e correzione. Prima esita, ma ella può arrischiarsi senza timore fra gli

uomini, perchè porta sempre in sè la cella. Largisce ai poveri con mano generosa, anche il vestimento che porta ella stessa; come un'ancella cura gli ammalati più schifosi, abbandonati da tutti. Fa miracoli, converte cuori induriti, guarisce dove i medici disperano, risuscita morti, per dar tempo alla penitenza. Alla sua intercessione Dio non resiste; ella contende con lui per ottenere la sua misericordia; ella conosce la sua potenza presso di lui, e nelle sue preghiere dice talvolta: « io lo voglio ». Intorno a lei si raccolgono ammiratori, riverenti, presto anche quasi adoratori, numerosi discepoli, uomini e donne, i quali la chiamano lor madre, o, com'ella predilige, con espressione famigliare, *la dolcissima mamma.* E la sua operosità si allarga ed acquista influenza sulle pubbliche faccende. Mette pace qual mediatrice in molte liti di famiglia. Invita alla pace principi e popoli. La sua idea continua è la crociata di tutte le nazioni cristiane; ella spera che quando il papa alzi il santo stendardo, tutti si radunerebbero, e finirebbe ogni contesa tra loro. Con non meno ardore desidera la riforma della Chiesa, scongiura il papa di allontanare i cattivi pastori, di estirpare dal giardino del Signore i fiori di cattivo odore, e come prima condizione a questa grande opera ella sollecita il ritorno del papato alla sua vera sede, a Roma, il quale desiderio le si adempì (1377). Come aveva composti tanti dissidii privati, volevano giovarsi della sua mediazione anche i fiorentini nella loro guerra contro papa Gregorio XI. Nel 1376 ella andò con questo incarico in Avignone e parlò imperterrita nel concistoro. Nel dicembre del 1377, viceversa, venne, come inviata di Gregorio, in Firenze. Ma con tutta la venerazione che godeva, la sua semplice parola non potè produrre il desiderato cambiamento; ella si vide costretta a ricorrere ad altri mezzi, mondani, dovette mischiarsi nella politica interna della città, si attirò quindi inimicizia, e nella sollevazione del 1378 era sul punto di patire la morte di martire, ardentemente bramata. Si allontanò, ma ritornò presto, e finalmente, certo meno per la sua influenza che per forza delle circostanze, si concluse la pace di Firenze col nuovo papa Urbano VI. Per costui, il pontefice romano, come il solo legittimo, ella, quando seguì lo scisma ecclesiastico, combattè col suo zelo ardente, procacciandogli con le sue lettere fautori da ogni parte, ed esortando i suoi nemici alla sottomissione. Per desiderio di Urbano ella si trasmutò in Roma (il 28 novembre 1378).

Lo scompiglio della Chiesa, cui ella dovette assistere, riempì gli ultimi suoi giorni di profondo dolore. Si credeva perseguitata da schiere di demonii, i quali combattevano la Chiesa, e volevano far la loro vendetta su di lei, come l'alleata fedele di quella. In una lettera a fra Raimondo (n. 103, *Opere*, II, 650), narra di una visione in cui essa pregava Iddio di prendere la sua vita in sacrifizio e di spremere il suo cuore sulla faccia della sua sposa, la Chiesa, e quando Dio ebbe fatto ciò, i demonii cominciarono ad urlare più forte come sentissero tormento insopportabile. La consunzione del suo corpo, i dolori sempre crescenti, ritenevano essa e i suoi discepoli egualmente opera degli spiriti maligni, o per i castighi ch'essa aveva presi sopra di sè per l'espiazione di peccati altrui. Morì in Roma il 29 aprile 1380, nel suo trentatreesimo anno. Subito ella venne in fama di santità. Il 1385 fra Raimondo con pompa trionfale portò il suo teschio come reliquia alla chiesa dei Domenicani in Siena; ella diventò la patrona della sua città natìa; però non fu canonizzata che il 1461 dal senese papa Pio II.

Caterina da Siena era una figlia del popolo; giusta il costume del suo tempo ella non avea ricevuto cultura. Soltanto tardi imparò a leggere, come si dice, dopo essersi affaticata lungamente invano, per subitanea ispirazione divina; le sue lettere le dettava ai discepoli; solo nel 1378, un anno e mezzo prima della sua morte, imparò anche a scrivere, e di nuovo, com'ella credeva, per un miracolo, cioè in sonno. La sua lettura evidentemente sarà consistita in alcuni libri devoti. Perciò in lei non si trova lo sfoggio, allora solito, delle citazioni; essa allega questa o quella parola della Bibbia che aveva in memoria; scrive semplicemente dalla pienezza del cuore; di qui viene ogni suo sapere. L'anima, la quale è unita in amore con Dio, riceve da lui il lume soprannaturale, e diviene la vera guida alla salvazione; non lo sono coloro i quali hanno molta dottrina, hanno studiato molti libri, e possono esporre sottilmente la Scrittura, se loro manca il vero amore. Così diceva ella stessa nel suo *Dialogo* (cap. 84).

Le 373 lettere che abbiamo della santa sono dirette a persone di ogni ordine, stato e sesso, e sono tutte press'a poco nello stesso tuono. L'autrice non fa nessuna differenza fra alto e basso, ma ne fa solo una delle anime secondo la loro perfezione. Se la sua umiltà l'abbassava al disotto delle infime creature, la coscienza della sua

vocazione la innalzava sino alle più elevate, e lei, la figlia di un tintore, parla ammonendo, consigliando, ammaestrando, senza paura e senza riguardo, a papi e a re. Ella è qui la voce di Dio stesso: a papa Gregorio dice (*Lett.* 4, *Opere*, II, 33): « Io vi dico, dolce Cristo in terra, da parte di Cristo in cielo », e questo *da parte di Cristo crocifisso* ripete continuamente nelle lettere ai papi. Scrive ai magistrati delle città, invitandoli alla pace e alla giustizia. Scrive a gente d'arme, ai condottieri delle feroci bande mercenarie, col desiderio di vederli, invece di servire i demoni, cavalieri di Cristo, raccomanda loro frequente preghiera, devozione alla Vergine. Scrive a dottori delle Università, ed insegna loro la vera via della conoscenza. Scrive ad ecclesiastici, e ciò particolarmente spesso, esortandoli e sgridandoli se vede tepidezza, incoraggiandoli e confortandoli se trova virtù; ma freddi le sembrano in fondo tutti coloro che non cercano il martirio. Dirige sedici lettere al sarto fiorentino Francesco di Pipino e a sua moglie Agnese lodandoli ed infiammandoli, due al coiaio lucchese Giovanni Perotti, ed altre ad altri artigiani. Scrive ai prigioni in Siena predicando loro pazienza; scrive ad un ebreo, chiama anche lui suo carissimo fratello, e lo prega di farsi battezzare; scrive ad una cortigiana in Perugia nella speranza di convertirla ad una vita migliore.

Queste lettere sono piene di un'eloquenza calda, spesso impetuosa; è vero che esse riunite insieme fanno al lettore moderno l'impressione di un'immensa monotonia, pel ritorno continuo dei medesimi pensieri e delle stesse espressioni. Nel sentimento dell'autrice, nella sua disposizione non vi è nessun cambiamento, nessuna oscillazione, perchè il contatto delle cose terrene è cessato, non l'occupa che sempre una cosa, guadagnare anime a Dio. Per tutte le lettere va un'unica esortazione, una sola e semplice dottrina di ascetismo, spegnere ogni amore a sè stesso e al mondo, ed amare sè e le cose solo in Dio. L'amore di sè, donde sorge ogni vizio, l'uomo lo depone riconoscendo sè stesso; così egli odia la parte sensuale vedendo ch'egli non è e Dio solo è veramente. Egli si spoglia del suo proprio volere, con piena rassegnazione al volere di Dio, e sopporta con gioia ogni angoscia terrena. La penitenza esteriore e la preghiera a parole, per quanto Caterina la raccomandi, non la tiene come la cosa principale; ma questa sta piuttosto nel sentimento; quindi, secondo il suo vedere, anche

nello stato mondano, nel matrimonio e nel possesso di beni terrestri, è possibile la salvazione, benchè la cosa più perfetta sia il rinunziamento assoluto.

Alla maniera della predica, di cui ella assume il tuono nelle lettere, parla volentieri in immagini e parabole. Ella dice: Vestitevi col manto dell'amore divino, ornatevi con la perla della giustizia, entrate nella cella della conoscenza di voi stessi e della bontà divina, ponete innanzi alla vigna della vostra anima il cane della coscienza, che abbaia quando si accosta un nemico. E, come il predicatore, essa ama continuare un'immagine una volta usata, seguirla nei suoi particolari, e dimostrar questi applicabili per la spiegazione, senza curare le grandissime stranezze e goffaggini, per le quali esse ed i suoi aderenti non avevano alcuna sensibilità. Nella lettera a sua nipote Nanna (*Lett.* 356, *Opere*, III, 738), ha adoperato la similitudine con le cinque vergini prudenti; la lampada è il nostro cuore; fin qui tutto sta bene; ma ella non si ferma a ciò; la lampada è larga al disopra, stretta al disotto, così dev'essere il nostro cuore, allargandosi al disopra con pensieri devoti e con preghiera continua, restringendosi al disotto contro le cose della terra, ch'egli sdegna. Ovvero: il figliuolo di Dio, il Verbo, è il libro della nostra salute, scritto sul legno della croce, non con inchiostro ma con sangue, con le grandi iniziali delle dolcissime e santissime piaghe di Cristo (*Opere*, III, 480). Nella sua visione maggiore Dio le mostra il suo figlio come il ponte, il quale ha riunito terra e cielo, dopo che la via era stata interrotta: immagine bella e sublime, ch'essa però guasta subito con lo sviluppo meschino; su questo ponte c'è anche un'osteria a sollievo di quelli che vi passano, cioè la sacra comunione (*Dialogo*, cap. 66). Ed anche la ferita laterale del Redentore la chiama « una bottiga aperta piena d'odore, intanto che il peccato vi diventa odorifero. Ivi la dolce sposa (l'anima) si riposa nel letto del fuoco e del sangue » (*Lett.* 97, *Opere*, II, 611), e non ha ritegno a chiamare più oltre Cristo « O botte spillata, la quale dài bere e inebbri ogni innamorato desiderio ». Appunto in questa specie di grottesca ampollosità, la quale nelle cose palpabili e volgari trova l'immagine per il puramente spirituale, l'esaltazione del sentimento nella santa cerca il suo appagamento, come in generale nei mistici. Il desiderio di Dio è per lei fame, il riempirsi del suo amore è un mangiare, un mangiare anche il guadagnare anime

pel regno del cielo, ed ella desidera vedere i suoi discepoli « gustatori e mangiatori dell'anime per onore di Dio ». Le virtù sono « cotte al fuoco della divina Carità, e mangiansi in su la mensa della Croce, cioè con pena e fadiga s'acquista la virtù » (*Lett.* 159, *Opere*, II, 887). Il vescovo di Firenze, Angelo da Ricasoli, vorrebbe vederlo « confitto e chiavellato per santo desiderio in sul legno della santissima e venerabil Croce, dove noi trovaremo lo Agnello Immacolato arrostito al fuoco della divina Carità » (*Lett.* 36, *Opere*, II, 226), cioè ella desidera vedere ch'egli porti pazientemente sofferenza e fatica. La passione di Cristo ha ella di continuo innanzi all'anima, sotto la sua immagine comprende ogni perfezione dell'uomo. Il sangue di Cristo, come il massimo segno dell'amore divino e ricordo del nostro obbligo, per l'uomo è il fondamento di ogni lume. Ella scrive nel sangue prezioso di Cristo; con questa formola cominciano tutte le sue lettere; ella esorta a gustare ed amare il sangue, a nutrirsi col sangue, a lavare il viso dell'anima col sangue, a bagnarsi nel sangue di Cristo, ad inebbriarsi e ad annegarsi nel sangue. Queste espressioni esaltate ritornano continuamente nelle lettere.

Di alcune delle sue lettere si avverte che la santa le abbia dettate nell'estasi, e nell'estasi ella deve aver composto anche tutto un trattato, molto ampio, che è comunemente intitolato *Il Dialogo della serafica santa Caterina da Siena,* e che fu scritto l'ottobre del 1378. Nell'opera stessa a mala pena si nota qualche cosa di una tale origine, poichè essa, benchè piena d'esaltazione, è nondimeno pensata, ordinata, prolissa. Questo scritto del resto tratta la medesima visione, della quale Caterina narra in una lettera a fra Raimondo (*Lett.* 90, *Opere*, II, 572 sgg.), e in molti passi corrisponde a parola con la lettera. In questa è detto che l'anima in estasi abbia dirette a Dio quattro preghiere: una per la riforma della Chiesa, una per tutto il mondo, una per la salute degli uomini, ed una per singola persona, cui fosse accaduto un infortunio, e Dio dà le sue risposte a ciò. Nel trattato è posta come la prima preghiera una per l'anima stessa (concernente la via della conoscenza), e invece le due ultime sono riunite in una (concernente la provvidenza in generale e il caso particolare). Ma le risposte di Dio si sono ampliate straordinariamente, e hanno accolta in sè tutta la dottrina della santa sulla salvazione e la dannazione dell'anima, tutti quei pensieri che tro-

viamo nelle lettere, sui gradi della conoscenza e dell'amore, su penitenza, preghiera, pianto, sullo stato della Chiesa e la malvagità dei pastori, su provvidenza ed obbedienza. Il cambiamento non è stato vantaggioso, e la visione ha perduto la massima parte della sua sublimità in questi 167 capitoli. Un vero dialogo non è; l'anima domanda solo qua e là, prega, loda, piange sulla corruzione umana; Dio Padre parla quasi incessantemente solo, ed egli discorre ampio, dottrinario, quale a noi sembra difficilmente adatto alla sua maestà: « La povera parola umana », dice ottimamente Carlo Hase (1), « non vuol pure bastare a travestirsi così senz'altro nella parola dell'eterna verità, e ciò che noi apprendiamo di parole siffatte dalla sacra scrittura come immediatamente dalla bocca dell'Altissimo, ha un tutt'altro suono ». Qui la santa aveva scelto per le sue dottrine una forma troppo pretensiosa.

Delle lettere ascetiche, ma che non si possono paragonare per ardore e vigore con quelle di Caterina, abbiamo in questo tempo anche dal beato Giovanni Colombini, dal beato Giovanni da Catignano, nomato Giovanni delle Celle dal luogo del suo romitaggio, e da scolari di santa Caterina, come fra Bartolommeo Domenici. Senonchè da tutta la ricca letteratura di scritture religiose del secolo XIV non si poteva in generale che rilevare il più importante.

La *Commedia* di Dante non fu un'apparizione isolata, ma il risultato d'un'intera epoca. Noi trovammo lo spirito, che la riempie, in tante opere precedenti, e lo ritroviamo in tante posteriori. La materia religiosa era la popolare. Dante innalzò nella sfera dell'arte i concetti e le idee le quali erano profondamente radicate nel suo tempo e nel suo popolo, le quali erano vive nella coscienza di tutti, e nella sua Commedia il medio evo italiano ricevè la sua massima espressione poetica. Subito dopo di lui si disgiungono di nuovo i due elementi, ch'egli aveva riuniti così proficuamente, e noi abbiamo nuovamente da una parte la letteratura senz'arte e popolare delle leggende e delle prediche, dall'altra i lirici, i quali continuano la tradizione della scuola fiorentina, i didascalici, i quali si muovono fra nude astrazioni. I dotti spregiano l'immagine, la « favola », come Cecco d'Ascoli, o non son capaci di maneggiarla, come Fazio degli Uberti; gli asceti spregiano l'arte, o più di solito non la conoscono punto, e ne raggiun-

(1) *Caterina von Siena, ein Heiligenbild.* Lipsia, 1864, p. 209.

gono l'effetto solo qua e là, senza cercarlo. Qualche cosa che fosse parsa simile alla creazione dantesca non era più possibile, e specialmente perciò che lo stesso medio evo in Italia era già in ritirata, prima che nell'altre regioni d'Europa. Non che fossero repentinamente scomparse le convinzioni religiose, politiche, artistiche, le quali erano caratteristiche di quest'epoca. Al contrario, esteriormente esse continuarono a restare a lungo nell'antico valore; ma accanto ad esse ponevasi una nuova maniera di guardar le cose, la quale inavvertitamente minava sempre più la loro base negli strati superiori della società, per rimuoverle finalmente del tutto. Questo nuovo concetto del mondo sorse dall'influenza dell'antichità che cresceva prepotente.

Con quale zelo si erano continuati gli studi classici anche nel secolo XIII ce l'attesta meglio che altro la poesia e storiografia latina nell'Alta Italia, dove la lingua volgare era ancora quasi tutta ristretta alla letteratura popolare. Così il poema del notaio Urso sulla vittoria dei genovesi sulla flotta di Federico II, la quale assalì la città il 1242, ci dà una narrazione chiara e non infelice in esametri scorrevoli, con discreto ornamento epico. Il domenicano Stefanardo da Vicomercato (morto il 1297) cantò i fatti avvenuti in Milano sotto l'arcivescovo Ottone Visconti (sino al 1277) in versi ampollosi, con tutta la pompa della mitologia classica. Molto più importanti in questo campo sono le opere del padovano Albertino Mussato; esse possedono un reale interesse letterario, non semplicemente quello dell'erudizione, e ci riflettono una personalità notevole e simpatica.

Albertino Mussato, nato il 1262, in povere condizioni, avea con assidua diligenza cercato di elevarsi, prima come insegnante e copista di libri, poi come notaio, ed era divenuto agiato e ragguardevole; il 1297 fu fatto cavaliere e accolto nel gran consiglio; nel 1309 fu a Firenze come uno degli esecutori degli ordinamenti della giustizia. Durante la spedizione di Arrigo VII tenne una parte insigne, in varie ambascerie condusse con grande abilità i difficili negozi della sua città presso l'imperatore, che gli si affezionò molto personalmente, e lo degnò della maggior famigliarità (1311). Il Mussato vedeva la salute di Padova nella sincera adesione all'impero; ma quando questa naufragò nella resistenza del popolo, egli non servì meno fedelmente la cosa pubblica, nel governo, nelle adunanze, in negoziati diplomatici, e con la spada

nella guerra contro Vicenza e Can Grande. Alla sua intrepidezza si dovette la conquista del castello di Villa Poiana (1312). In lui si mostra la virtù, l'eroismo del cittadino repubblicano, il quale immedesima i suoi interessi proprii con quelli del Comune. Nell'assalto fallito di Vicenza il 1314, egli riportò undici ferite, e, mentre cercava di salvarsi passando a nuoto le fosse delle fortificazioni, fu preso prigioniero. Ma questa personalità virile s'impose anche a Can Grande, e questi lo trattò umanamente ed amichevolmente, benchè fosse uno dei suoi avversari più violenti e più pericolosi. Quand'egli, conclusa la pace, ritornò, gli fu impartito dai suoi concittadini il massimo onore: in premio del suo merito come poeta e storico, specialmente per la tragedia *Eccerinis* fu coronato con una corona di lauro edera e mirto. La solennità prese l'aspetto di una festa pubblica, le officine restarono chiuse, i tribunali sospesero le loro sedute, e si stabilì che ciascun anno nel Natale dovevano essere recitate le sue opere ed essergli presentato un omaggio. Ma questa grande riconoscenza più tardi, nel mutamento della situazione politica della città, non lo salvò dalla caduta. Anche nelle guerre posteriori contro Can Grande prestò servizi considerevoli, e due volte (1321 e 1324) andò come ambasciatore in Germania. La seconda volta, quando ritornò, la sua città patria gli restò chiusa (1325); Marsiglio da Carrara, già suo amico, ora divenuto signore di Padova, fè decretare il suo esilio a Chioggia. Il pretesto lo diede la partecipazione di Gualpertino, fratello, e di Vitaliano, figlio del Mussato, nell'insurrezione sanguinosa di Paolo Dente, suocero di Albertino, contro la famiglia Carrara. In realtà, come si congetturò, Marsiglio avrà temuta la presenza del Mussato come ostacolo ai suoi progetti. Quando nel 1328 fu resa la città a Can Grande, Albertino tentò il ritorno, ma dovette recarsi subito di nuovo a Chioggia; anche una parte dei suoi possedimenti gli venne presa, ed egli morì il 31 maggio 1329 in povertà e in esilio, esempio commovente del repentino mutamento di fortuna e dell'ingratitudine, come ne offre tanti la storia delle repubbliche.

Delle due sue grandi opere storiche l'una tratta la spedizione di Arrigo VII, la *Historia Augusta* o *De Gestis Henrici VII Caesaris*, in 16 libri, l'altra gli avvenimenti dopo la morte di Arrigo, specialmente quelli della città di Padova, sino al 1329, *De Gestis Italicorum post Henricum VII Caesarem*, in 15 libri,

per quanto è nota fin ora, ma con una grande lacuna dopo il penultimo. Un terzo lavoro storico del Mussato su Lodovico il Bavaro fu interrotto dalla sua morte. L'assedio di Padova per opera di Can Grande nel 1320, che aveva già riferito nel *De Gestis Ital.*, lo narrò nuovamente in tre libri, in esametri ed in stile epico, com'egli dice, per desiderio dell'associazione notarile padovana, per rendere attraente il racconto ai meno colti. Nella prosa credeva aver adoperato uno stile più alto. S'è preso per modello il suo compaesano Livio, costruisce i periodi alla sua maniera, usa spesso come lui il discorso indiretto in maggiore estensione, nomina perfino, per quanto è possibile, con nome romano le istituzioni e le cariche, cosicchè parla di comizi invece di adunanze elettorali, dei *tribuni plebis* dei padovani, *quos gastaldiones appellant*, di tribù, decurioni, senatoconsulti, plebisciti, e delle coorti dell'esercito. Alla maniera antica parla di sè stesso, dove interviene, sempre nella terza persona. Ma egli segue il suo modello a fatica, e quindi diviene oscuro e pesante; il tono, il quale era appropriato colà dove si trattava dello svolgimento dell'impero romano, non si adatta sempre per le piccole lotte dei Comuni, e nello stesso tempo l'esposizione perde la sua freschezza nella forma strania, diviene rigida e senza vita. Si vegga la differenza da Salimbene che scriveva senza pretensione nel suo cattivo latino, come pensava e sentiva. Ma le opere del Mussato sono delle fonti storiche molto importanti. Egli narrava per lo più le cose che vide coi proprii occhi e spesso menò innanzi egli medesimo, e scriveva col più rigido amore del vero, cercava di tenersi libero da riguardi partigiani, per quanto i suoi proprii convincimenti fossero spiccati. Nella veridicità soprattutto egli ripone il merito suo nell'epistola all'imperatore Arrigo, e quando Marsiglio da Carrara, per coprire il brutto tradimento perpetrato contro di lui, gli fè dire di aver udito che nella sua storia lo rappresentava come traditore, rispose (*De Gest. Ital.*, XII, p. 107): « Marsiglio non creda nè tema che egli abbia accolto ne' suoi manoscritti altro che la verità; gli avvenimenti sono colà tramandati ai posteri come hanno avuto luogo, e secondo ciò costoro gli riconosceranno lode e biasimo essendo Mussato testimone e non giudice ». Se egli nondimeno ha dipinto i Carraresi più neri che non furono in realtà, lo scuserà il torto ricevuto da essi; c'è un punto dove per ogni uomo finisce la spassionatezza. Nella lontananza, nelle amarezze e nella solitudine

dell'esilio dovette facilmente credere a ciò che di poco favorevole gli veniva riferito sui suoi nemici. — La latinità del Mussato qui e nelle sue poesie certo non è ancora quella del Petrarca, ma più pura di quella di Dante, ed anche di quella del Boccaccio.

La tragedia *Eccerinis* del Mussato è scritta con evidente intenzione politica. L'autore vedeva il pericolo che minacciava la sua patria da parte di Can Grande della Scala, e volle avvertire i suoi concittadini ed incitarli alla resistenza; mostrò loro che cosa li attendeva, ponendo innanzi ai loro occhi il ritratto del tiranno in Ezzelino da Romano, il quale aveva dominata la città 60 anni innanzi, e in suo fratello Alberico. Le loro crudeltà erano vive nella memoria di tutti, e nell'idea dei posteri queste figure fosche avevano prese dimensioni ancor più spaventevoli, la credenza popolare li fece figli del diavolo. Così appaiono nel dramma del Mussato. Come è da aspettarsi, questo dramma non ha che far nulla con lo spettacolo popolare religioso di allora, è imitazione degli antichi, cioè dell'unico tragico classico che si conosceva allora, Seneca, che rimase ancora per secoli il modello per la tragedia dotta. Così questo dramma si compone di declamazione, racconto e canto corale; la relazione del messo sulla morte di Ezzelino occupa quasi tutto il quarto atto, quella della morte atroce di Alberico e della sua famiglia tutto il quinto. Vera azione manca; le figure non sono caratteri ma tipi; al più possiede il principio qualche efficacia drammatica, il racconto della madre dell'origine mostruosa dei due tiranni e la loro gioia infernale su questa scoperta, la qual gioia li manifesta vera semenza di Satana. L'elemento realmente vivo dell'opera è il patriottismo dell'autore, il suo amore per la libertà, l'odio contro l'oppressore: « L'Ezzelino, disse giusto lo Zanella (1), più che una tragedia, è l'inno della libertà padovana; le sentenze dei cori, il racconto dei nunzii, la predica di fra Luca, pongono in luce terribile da che giogo si fosse sottratta la città ». Questa era l'intenzione principale, e di qui derivò la grande impressione che il dramma fece nei padovani, cosicchè ad esso il poeta dovè di preferenza la coronazione.

Come nella prosa storica fu Livio l'esemplare del Mussato, e nei giambi e nei cori della sua tragedia Seneca, così ne' suoi di-

---

(1) *Scritti varii*, p. 414. Firenze, 1877

stici Ovidio, originale più fortunato, il quale lo fe' pervenire qui a maggior chiarezza e rotondità. Più matura questa forma si mostra nelle poesie religiose, i *Soliloquia*, i quali spettano alla sua vecchiezza; il IV a S. Paolo e S. Agostino è composto a 60 anni. Ma più interessanti son l'epistole e l'elegie co' continui riferimenti alla sua propria persona. Così la sua poesia più bella è l'elegia *De celebratione suae diei nativitatis fienda vel non*, scritta a 55 anni, uno sguardo retrospettivo alla sua vita agitatissima, alla sua giovinezza laboriosa, con la felicità della povertà e del lavoro, ai suoi anni più tardi con onore ed agiatezza, scontento e pericoli. Nell'epistole si esprime un forte sentimento del proprio valore, un orgoglio ben fondato pei servigi prestati. Come ricorda volentieri il favore straordinario che godette dall'imperatore Arrigo, i consigli prudenti che dette ai suoi concittadini, o la festa della sua coronazione poetica! Ed egli ha un'idea alta della dignità ed importanza dell'attività letteraria; in documenti ufficiali si nomò *poeta et historiographus Paduanus*, titolo qual si presenterà difficilmente nei tempi anteriori. Per lui, come per Dante, l'arte poetica è un sacro ufficio d'ammaestramento, una scienza che viene dal cielo; essa è una filosofia, anzi una teologia vestita di allegorie mitologiche. Ciò che la Bibbia ci offre direttamente, i poeti l'insegnano sotto la maschera della favola, per allettare e ritenere gli spiriti; così, per es., la sollevazione dei giganti contro Giove sotto diversi nomi non significa altro che l'edificazione della torre di Babele. Egli difese quest'opinione contro gli attacchi del domenicano Giovannino da Mantova, il quale trattava con disprezzo la poesia e negava la sua divinità. E questo concetto delle favole mitologiche e della poesia come una teologia travestita rimase in voga ancora per molto; si ritrova specialmente espresso con chiarezza in Boccaccio.

Al Mussato vengono attribuite anche 10 egloghe, ma come possono venire da lui se la nona celebra Barnabò e Galeazzo Visconti, i quali non dominarono che dal 1354 (e da soli dal 1355)? Del resto gli si rende un servigio a liberarlo dell'attribuzione di queste poesie stravaganti e per lo più affatto inintelligibili.

Ferreto da Vicenza (nato verso il 1295, morto nel 1337) ha celebrato in un poema di 4 libri, composto il 1328 o 1329, il medesimo Can Grande della Scala che il Mussato combatteva, cantando la sua discendenza e la sua giovinezza sino alla spedizione

di Arrigo. Se nel Mussato Ezzelino servì come ritratto del tiranno veronese, per avvertire Padova minacciata da esso, in Ferreto, il quale poetò mentre la sua patria, Vicenza, stava sotto la signoria di Cane, è invece il contrapposto agli Scaligeri, che deve far risaltare con tanto più splendore la loro virtù; perciò nel libro primo è narrata minutamente l'orribile fine dei due fratelli da Romano, in armonia con la tragedia del Mussato, e parecchie volte colle stesse parole tolte ad essa. L'intero poema è un panegirico monotono, affettato, le lodi non partono dal cuore dell'autore, e questi nella sua storia in prosa scritta verso il 1330, dopo la morte di Cane, ha pronunziato sul principe un giudizio molto meno favorevole. Questa *Historia* di Ferreto in 7 libri, l'ultimo dei quali incompleto, trattando le vicende d'Italia in generale e in particolare di Vicenza e di Padova, va dalla morte di Federico II sino all'anno 1318, e certo doveva essere continuata molto più oltre. Ferreto supera il Mussato, pel quale nella prefazione e altrove esprime molta ammirazione, per la chiarezza nell'ordine e per l'abilità nella scelta dei fatti; il suo stile è più forbito e più scorrevole, e solo la mescolanza di locuzioni poetiche non va a suo vantaggio. Ferreto possiede più dell'arte dello storico; ma sta indietro al Mussato come fonte storica, perchè egli non iscrive con tanta conoscenza immediata, e gli manca quell'alta serietà morale, per quanto gli piaccia intessere riflessioni, moralizzazioni, lamenti sulla corruzione del suo tempo. Come crede lo Zanella (1), la sua inclinazione all'invettiva è da spiegare per un'influenza di Dante, ch'egli conosceva molto bene, che cita come fonte storica, e la cui morte aveva compianta in una poesia latina andata perduta.

Mussato e Ferreto sono i centri di una più estesa attività letteraria; intorno ad essi compariscono altri scrittori latini, come Lovato di Padova e Benvenuto dei Campesani di Vicenza, tutt'e due più vecchi. Ma di loro ci resta poco o nulla. Adunque se in questi poeti e prosatori dell'Alta Italia troviamo un ampliamento non piccolo delle conoscenze classiche, una lingua più pura, un maneggio più svelto dell'apparato poetico, pure essi continuano ancora nel medesimo indirizzo i loro predecessori medioevali. Il medio evo ammirava, anzi idolatrava gli autori classici, ma da

---

(1) l. c., pag. 92 sgg.

un punto di vista ristretto; essi erano una miniera di sapienza ed un modello della forma esteriore, dei mezzi retorici di rappresentazione. In Dante era considerevole anche l'efficacia estetica degli antichi; non che le sue idee su di essi fossero state propriamente diverse, ch'egli vi avesse cercato qualche cosa d'altro dai suoi contemporanei; ma il suo genio s'accese alle impressioni della bellezza viva, ed egli doveva di più agli antichi dove meno consapevolmente li imitava. Pure lo studio di essi non era che un elemento dell'arte sua, accanto ad altri, non la base, e la sua creazione rimase medioevale. L'antichità non era considerata come contrapposto al presente, ma si riconciliava con esso e co' suoi interessi, si compenetrava delle sue idee; gli autori classici formavano essi stessi un elemento della tradizionale cultura medioevale. Il Mussato, Dante, con tutta la venerazione per gli antichi, pure appartengono con tutta l'anima alla loro epoca, sono interamente occupati di essa. Il rinascimento invece ha per carattere l'alienazione dal presente e dal passato immediato, la rottura con la tradizione, il pieno assorbimento nell'antichità, la quale sta sola ancor come modello, è sola l'ideale, che si cerca risuscitare interamente, rimovendo l'esistente come una degenerazione. Il Petrarca rappresenta il principio di questo nuovo movimento.

Se dunque il secondo gran poeta italiano ci si fa incontro con una fisonomia molto diversa da quella di Dante, ciò aveva il suo fondamento primieramente in questo, che i tempi stessi si cambiavano. Ma non era solo ciò: chè se nei fenomeni letterarii molto si spiega dallo spirito dei tempi, pure ancor molto di più dalla individualità dei loro autori. E a mala pena ci possiamo figurare due personalità più diverse che Dante e Petrarca. Il primo era un carattere energico, inflessibile nelle tempeste della vita, che egli ebbe, come pochi, a soffrire prendendo parte alle lotte del suo tempo con passione ardente. Il Petrarca era una natura delicata ed oscillante, disposto più per la contemplazione che per la pratica, occupato più col suo interno che con le cose e gli uomini, che lo circondavano. Se perciò Dante era capace di creare figure piene di vita drammatica, il Petrarca era destinato a poeta lirico; il suo soggetto non era il mondo di fuori, che gli appariva insignificante e vano, ma l'anima propria con la varietà dei suoi sentimenti.

XIII.

Petrarca.

Francesco Petrarca era figlio di Ser Petracco (cioè Pietro) di Ser Parenzo da Firenze, e si chiamò egli stesso Francesco Petrarca invece di Francesco di Petracco, latinizzando il suo nome. Suo padre era giurista, ed aveva tenuto l'ufficio di cancelliere nella magistratura delle Riformagioni. Cacciato da Firenze con la parte dei Bianchi (1302), come Dante, del quale era amico personale, prese prima sua dimora in Arezzo, e in questa città nacque in via dell'Orto il 20 luglio del 1304 il figlio Francesco. Nell'età di sette mesi soltanto, la madre lo menò seco ad una possessione di famiglia in Ancisa presso Firenze, poscia a Pisa, e il 1312 Petracco s'imbarcò con moglie e figli alla volta d'Avignone, dove era stata trasportata da sette anni la sede della corte papale. Per procacciarsi le prime nozioni di grammatica, rettorica e dialettica il fanciullo dimorò quattro anni nella vicina Carpentras, dopo di che studiò il diritto quattro anni in Montpellier e tre in Bologna. Ma accadde a lui ciò che dopo a tanti altri poeti, l'occupazione nella giurisprudenza ripugnava alla sua natura che tendeva all'ideale, ed in quella vece egli leggeva con vivo zelo gli scrittori dell'antichità, che lo riempivano di ardente ammirazione. Il padre temeva con buona ragione ch'egli trascurerebbe per questa lettura gli studii che dovevano procacciargli un guadagno sicuro, e così un giorno, come il poeta stesso racconta (*Ep. Sen.* XVI, 1), trasse fuori i cari libri dal nascondiglio in cui si trovavano, e li gettò tutti nel fuoco; ma le lagrime del figlio lo commossero, e nell'ultimo momento salvò ancora due volumi dalle fiamme, la *Retorica* di Cicerone e Virgilio, proprio i due che divennero poi i modelli principali del Petrarca. Il 1326 il poeta ritornò in Avignone, e poichè i genitori erano morti e si vedeva privo di mezzi, entrò, come suo fratello Gherardo, nello stato ecclesiastico. Nella vita splendida e viziosa, la quale regnava allora in Avi-

gnone per cagione dei papi e della loro corte corrotta, anche i due giovani cominciarono a seguire il costume generale, a vestirsi con eleganza, a profumarsi, a sollazzarsi dei piaceri e delle distrazioni della società. Allora avvenne che il Petrarca un giorno, il 6 aprile 1327, vide nella chiesa di santa Chiara la sua Laura, e fu preso da quell'amore famoso, proverbiale, per lei. Egli stesso ha notato nei suoi versi giorno ed ora del fatto così importante per lui (Son. *Voglia mi sprona*).

Chi sia stata questa sua Laura il poeta non ci ha mai detto, e in ciò nulla di straordinario: un sentimento sì delicato cerca il segreto, si guarda dal rivelare il suo oggetto. Solo un fatto positivo c'è ancora ch'egli ci ha fatto conoscere; come diè nei suoi versi con tale precisione la data del principio del suo amore, così ha indicata in essi anche la fine del medesimo qual passione terrestre, la morte di Laura (Son. *Tornami a mente*). Ella morì il 1348 nello stesso giorno e nell'ora medesima in cui l'avea veduta la prima volta. E tutt'e due le date sono ripetute e confermate in certe note, importanti dal lato biografico, sopra le morti di persone a lui prossime, e scritte dalla propria mano del Petrarca sopra un foglio attaccato innanzi a un codice di Virgilio che apparteneva a lui, e che si trova ora, dopo varie sorti, nella biblioteca ambrosiana di Milano; da queste note apprendiamo inoltre che il primo incontro con la donna amata, come s'è detto, avvenne nella chiesa di santa Chiara di Avignone, e ch'ella fu seppellita la sera stessa del giorno che morì, nella chiesa dei Francescani. In seguito si riteneva generalmente ch'ella fosse morta della peste che infierì in Europa il 1348, e ciò perchè il poeta più d'una volta ha designata la sua morte come repentina; si credè pure che quando nella canzone *Standomi un giorno* la perdita di Laura è rappresentata sotto l'immagine della nave infranta contro gli scogli, l'espressione colà adoprata di *tempesta oriental* allude, come causa della sua morte, a quel flagello venuto dall'Oriente.

I biografi più antichi non dissero proprio nulla su Laura; ma nel secolo XVI, quando l'ammirazione pel poeta crebbe sempre più alta, si destò naturalmente il desiderio di sapere qualche cosa di più esatto su colei ch'egli aveva celebrata nelle sue poesie. Perciò Alessandro Vellutello, uno dei commentatori del canzoniere, andò in Francia per raccoglierne notizie sopra luogo. In Avignone

trovò una tradizione, che l'amata del Petrarca fosse appartenuta alla famiglia De Sade, ma la persona cui gli fu accennato non tornava punto adatta per l'età, e le sue indagini in altro senso non furono più felici. Poco dipoi Maurice de Sève, un erudito di Lione, si rimise a questa ricerca e scoprì, come si disse, l'anno 1533 la tomba di Laura nella chiesa dei Francescani, ed effettivamente nella cappella della famiglia De Sade. Il sepolcro era senza epigrafe, ma quando fu aperto in presenza del vicario arcivescovile Messer Bontempo e di altre persone, si trovò, accanto a pochi avanzi di ossa, una scatola di piombo, e in essa un pezzo di pergamena suggellato, con un sonetto italiano per la morte di Laura, ed una medaglia col ritratto di una donna e le lettere *M. L. M. J.*, le quali il De Sève spiegò *Madonna Laura morta iace.* Questa scoperta levò gran rumore, e da allora si fu persuasi generalmente che Laura fosse stata una De Sade. Finalmente nel secolo passato apparve la voluminosa biografia del Petrarca dell'abate De Sade, il quale credette di aver bene assodata definitivamente ed indubbiamente la personalità di Laura, poichè egli trovò nell'archivio della sua famiglia il contratto nuziale e il testamento di una Laura, figlia di Audibert de Noves, la quale si maritò il 1325 con Ugo de Sade, fu madre di undici figli, il 3 aprile 1348 era ammalata, e allora nel suo testamento designò la chiesa dei Francescani a suo luogo di sepoltura (1).

Questa scoperta completò e confermò adunque ciò che s'era appreso da quella del sepolcro nell'anno 1533. Senonchè in questa ultima vi deve essere stata un'impostura, come mostrò il Woodhouselee (2). Il sonetto che si trovò e che era appunto l'unica testimonianza che quello era il sepolcro di Laura e non un altro qualunque, questo sonetto, se voleva avere un significato, doveva provenire dal Petrarca, che parla in esso in persona propria. Ma

---

(1) *Mémoires pour la vie de François Petrarque tirés de ses oeuvres et des auteurs contemporains*, 3 vol. stampati senza nome dell'autore, Amsterdam, 1764-1767; i documenti su Laura in vol. I, notes, p. 7 sgg., e III, pièces justif., n. VI e XXVI; ib. I, notes, p. 29 sgg. sulle indagini del Vellutello, e III, pièces justif., n. X, la lettera del De Tournes e il sonetto.

(2) *Historical and Critical Essay on the Life and Charakter of Petrarch*, Edimburg, 1810. Non conosco questo libro che dalle notizie in HORTIS, *Scritti inediti di Fr. Petrarca*, p. 268 sgg. Trieste 1874.

il Petrarca quando morì Laura era in Italia, e non ritornò che il 1351 in Francia; egli dunque, tre anni dopo la morte della sua donna, avrebbe dovuto far aprire il sepolcro per riporvi la sua poesia. Questa era in fatti l'opinione del De Sève e dello stampatore De Tournes, la cui lettera ci dà notizia su tutti i procedimenti della scoperta. Ma oltre che l'apertura d'un sepolcro nella cappella di una famiglia estranea, e per tale scopo, è cosa assai inverosimile, già anche il sonetto per sè non può essere in nessun modo del Petrarca, perchè è un lavoraccio miserabilissimo. Si volle in verità rimuovere questi dubbi supponendo che un altro avesse scritta la poesia a nome dell'amante; ma ciò non è punto più credibile; chi, con la grande riservatezza del Petrarca anche verso amici fidati, sarebbe stato in Avignone sufficientemente informato del suo amore, per poterlo cantare in sua vece, e, come si ha nel sonetto, porvi con esattezza la sua durata! È chiaro che i versi sono una mistificazione, e tale sarà stata la medaglia; il De Sève, che voleva assolutamente trovare ciò che cercava, la fece mettere nella tomba prima dell'apertura ufficiale, dove poi sicuramente possono averla veduta il re Francesco I e il cardinal Sadoleto e tante altre persone degne della massima fede. Ma se la scoperta del sepolcro è stata una semplice impostura, l'identificazione, che fa il De Sade, della donna amata dal Petrarca con quella Laura de Noves che sposò Ugo de Sade, perde la sua sicurezza e conserva al più una certa probabilità per la corrispondenza delle date e del luogo di sepoltura nel testamento e nelle note del manoscritto virgiliano, e anche per l'antica tradizione che Laura sia stata una De Sade.

È vero che alcuni ritenevano l'opinione del De Sade già per questo erronea, che pareva impossibile figurarsi quella Laura, che aveva ispirato il Canzoniere, donna maritata e madre di undici figli; la relazione fra il Petrarca e lei diveniva con ciò, come si credeva, poco poetica, anzi immorale. Ma un giudizio simile si fonda nuovamente, come parecchie moderne affermazioni sulla Beatrice di Dante, sopra una confusione dei tempi e dei loro costumi, sopra una nozione difettosa dell'epoca nella quale visse il poeta. Quando si sa che in generale l'amore cantato nella poesia del medio evo dirigevasi a donne maritate, e appunto un rapporto amoroso con una nubile era qualche cosa d'insolito, non sarebbe neanche da meravigliarsi se Laura, la dea pura nella

poesia, fosse stata moglie e madre nella vita terrena, e moglie fu certamente, poichè il Petrarca, dove ha parlato di lei, l'ha sempre qualificata come donna, e non come fanciulla. Vi sono certamente dei passi i quali sembrano fare eccezione, ed a cui non han fatto a meno di appellarsi i difensori dell'opinione contraria. Ma questi versi nei quali il poeta parla della sua amante come di una fanciulla, si trovano nelle egloghe e nei madrigali, cioè in poesie che rappresentano il loro soggetto sotto il velo dell'allegoria pastorale. La poesia idillica (ed a questa spettano i madrigali non meno che le egloghe) è sempre allegorica nel Petrarca; egli non canta della vita campestre per sè, ma solo le cose occorse a lui stesso e gli avvenimenti del tempo sotto l'immagine delle cose campestri, perchè così lo esigeva il genere di poesia trattato da lui, e come lì le città si mutano in selve, i popoli in gregge, le case in grotte, così la donna amata appare travestita da pastorella, senza che si possa conchiuderne qualche cosa per le sue reali condizioni.

In Avignone aveva trovato il Petrarca il suo amore, e con ciò un ricco svolgimento della sua vita interiore e della sua poesia; lì proprio si guadagnò la protezione della potente famiglia patrizia romana dei Colonna, e con essa fra poco un'esistenza libera da cure esteriori. Quattro anni dopo la sua venuta nella città fe' la conoscenza di Iacopo Colonna, il quale avendolo conosciuto per le sue poesie italiane (*Sen.* XVI, 1), fe' venire il poeta a sè e si legò subito di cordiale amicizia con lui; lo menò seco al suo vescovato di Lombez alle falde dei Pirenei, dove passò l'estate del 1330, e tornato lo presentò a suo fratello maggiore, il cardinal Giovanni Colonna, al cui servizio entrò il Petrarca, non si sa bene in che qualità, ma trattato, per quel ch'egli n'assicura, non come un inferiore, ma come un amico e fratello. Questo rapporto, il quale finì interamente sol con la morte del cardinale il 1348, aveva tanto poco di oppressivo che non legava pure il poeta alla persona del suo protettore. Nell'anno 1333 si mise in un lungo viaggio alla Francia settentrionale e alla Germania. Visitò prima Parigi, curioso di veder coi proprii occhi che c'era di vero nelle cose meravigliose che si riferivano intorno alla gran città. Andò a Gand, a Liegi, vide in Aquisgrana la tomba di Carlo Magno nella cattedrale, e si fe' contare dagli ecclesiastici la leggiadra storiella della gemma miracolosa, la quale, secondo la leggenda,

era stata la causa dell'affetto dell'imperatore verso la città d'Aquisgrana. Colonia fece su di lui un'impressione specialmente favorevole: *Mirum in terra barbarica quanta civilitas*, disse nelle lettere al cardinale (*Fam.* I, 3, 4), che dàn ragguaglio del suo viaggio e appartengono alle sue più belle e più vive descrizioni. Egli si beava nelle reminiscenze della grandezza romana, di cui questa città deponeva testimonio, ammirò il duomo incominciato, e ancor più la moltitudine di belle donne, le quali la vigilia di san Giovanni a sera si recavano, secondo antica costumanza, alla riva del Reno al simbolico lavacro. Di lì ritornò in Avignone, attraversando solitario la selvaggia foresta delle Ardenne.

Tre anni appresso (fine del 1336) rivide l'Italia e mise piede per la prima volta nella città eterna (1337), dove, in compagnia del vecchio Stefano Colonna e di altri membri della famiglia, visitò i monumenti dell'antichità e i sacri luoghi. Ritornato di nuovo in Avignone e preso di profondo disgusto per la vita rumorosa e corrotta della città papale, si cercò un rifugio tranquillo in Valchiusa, soggiorno campestre, ricco di tutti gl'incanti della natura, dove le rupi addossandosi strettamente circondano le sorgenti cristalline del Sorga; soggiorno che gli divenne carissimo, che cantò tante volte ne' suoi versi, descrisse nelle sue lettere, a cui sempre ritornò di nuovo per dimorarvi lungamente e studiare e fantasticare e poetare. La maggior parte delle sue opere sorsero in questa solitudine, e per lo meno furono cominciate qui. Molte delle sue rime erano già scritte, conosciute ed ammirate allora. Un giorno ch'egli andava vagando fra' monti gli venne il pensiero di cantar Scipione l'Africano, il vincitore d'Annibale; incominciò con entusiasmo immenso un poema latino sotto il titolo *Africa* e ne scrisse una gran parte. La sua brama ardente di gloria gli fe' desiderare anche una grande onorificenza esteriore al suo merito poetico, la solenne coronazione con l'alloro. Se si deve credere alla sua propria confessione posteriore nel libro *De contemptu Mundi*, ad eccitare in lui questo desiderio avrebbe contribuito non poco il nome della sua amata. Nei suoi versi ha posto spessissimo in relazione la sua Laura col lauro, ha adoperato questo come l'immagine allegorica per quella, e questa relazione, la quale doveva la sua origine al caso fortuito del nome e in fondo non era che un giochetto, pure acquistò per lui stesso una significazione più profonda e reale; l'amore per Laura e l'amore per

la gloria, i due principalissimi moventi del suo sentire ed operare allora, si unirono tanto più intimamente fra di loro. La sua brama dell'alloro divenne così grande, ch'egli perfino ne cercò lo appagamento per una via poco lodevole. Egli, come mostra una lettera scritta a Dionigi da Borgo San Sepolcro il 4 gennaio 1339 (*Fam.* IV, 2), voleva da re Roberto di Napoli, che già da molto ammirava come il maggior principe del suo tempo, e con cui finalmente era entrato nella desiderata corrispondenza, strappare l'agognato onore, nel caso che non gliel'impartisse volontariamente, pigliando le parole amichevoli del re come un invito, anche se non ve ne fosse l'intenzione. Per fortuna questo venne ad essergli risparmiato; sia che i suoi amici lavorassero per lui, sia che il grande riconoscimento datogli fosse spontaneo e causato sol dalla sua celebrità, già grande allora, in un solo e medesimo giorno, il 1° settembre 1340, ricevè in Valchiusa due inviti alla coronazione, l'uno dell'università di Parigi, l'altro del senato romano. Egli esitò prima, quale dei due dovesse accettare, ma poi, come era naturale per un italiano ed un ammiratore dell'antichità, si risolse per Roma. Prima però andò a Napoli e si sottopose alla sentenza di re Roberto; questi lo esaminò in un colloquio di tre giorni e lo dichiarò degno dell'altissimo onore. Giunto a Roma ascese poi il Campidoglio la domenica di Pasqua 8 aprile 1341, al suono delle trombe e fra la calca e il giubilo della folla, vestito di un abito di gala di re Roberto, tenne un'orazione sulla essenza della poesia e il significato dell'alloro, e ricevette dalle mani del senatore Orso dell'Anguillara la corona, ch'egli, ridisceso, appese umilmente all'altare di S. Pietro. Il Petrarca fu il primo col quale fu rinnovato quell'antico costume della coronazione poetica sul Campidoglio, sebbene in altre città si fossero fatte di tali coronazioni, come quella del Mussato in Padova.

Venendo da Roma il Petrarca andò a Parma; Azzo da Correggio, con cui già nel 1335, trovandosi questo in Avignone, avea stretta amicizia, era riuscito appunto allora a strappare agli Scaligeri la signoria di quella sua città patria, ed il poeta entrò coi vincitori, il 23 maggio 1341, le porte della medesima. Egli ha celebrata questa presa di Parma come un fatto di eroica redenzione in una canzone, ch'egli poi non accolse nella raccolta delle sue poesie, sia che non l'appagasse dal lato artistico, come infatti è piuttosto povera di bellezze poetiche, sia perchè l'indipendenza

della città fu molto efimera, e già il 1345 finiva. In Parma si trovava così bene che vi comprò e restaurò una casetta. Passeggiando nel bosco di Selvapiana fra Parma e Reggio, al cospetto dello spettacolo solenne della natura ritrovò l'ispirazione che gli aveva data Valchiusa, e potè menar a termine in breve tempo il suo poema latino. Dopo un anno, nella primavera del 1342, si rimise in viaggio per la Francia, ma alla fine del 1343 papa Clemente VI l'inviò a Napoli per guardare, dopo la morte allora avvenuta di re Roberto, i diritti di sovranità della Santa Sede sopra la corona di Napoli, e procurare la libertà ad alcuni nobili che vi si trovavano prigioni, pei quali la famiglia Colonna s'interessava vivamente; e dopo ch'ebbe eseguito il suo incarico, però con poco successo, venne nuovamente a Parma. E con vicendevole dimora in Alta Italia ed in Francia passò anche i dieci anni seguenti. Il Petrarca che, nato in esilio, già fanciullo e adolescente avea viaggiato tanto, serbò l'instabilità per tutta la sua vita, e sino nella sua vecchiaia non si elesse una ferma residenza. Ma dacchè eran morti la sua donna e il cardinale Colonna, non v'era più nulla che lo legasse ad Avignone; la città dei papi gli diveniva sempre più odiosa, e il 1353 l'abbandonò per non rimettervi piede; visse gli ultimi suoi ventun anni in Alta Italia, prima in Milano, poi in Venezia e in Padova.

La prima volta che fu a Napoli, quando si fece esaminare da re Roberto, il Petrarca aveva anche mostrato a costui quanto era scritto fin allora della sua *Africa*, ed era tanto piaciuto che l'altro pregò il poeta di dedicargli il poema, com'egli fece anche dopo averlo finito, essendo morto già frattanto il suo protettore. È uno spettacolo caratteristico questo di un re che amichevolmente accoglie un poeta, lo esamina, l'onora vestendolo col suo proprio abito, gli chiede come un favore la dedica d'una sua opera. Come quel re di Napoli, così in generale i principi d'Italia divennero allora amatori e protettori delle lettere. Tutti quei piccoli potentati i quali possedevano ora, specialmente nel settentrione della penisola, la signoria delle città libere una volta, e i cui antenati si erano dilettati di giullari e buffoni, ora, affinatosi di più il gusto, e fatto più vivo l'interesse per l'antichità, cominciarono a gareggiare nella protezione di poeti ed eruditi, i quali potevano aggiungere un nuovo splendore alle loro corti. Dante dovette andar errando ed accettare quasi come un'elemosina ciò che gli abbiso-

gnava; il Petrarca invece era trattato dai grandi come un loro pari; essi se lo disputavano, lo colmavano di onori e di doni, innalzavano i suoi meriti con le lodi più lusinghiere. Iacopo da Carrara, signore di Padova, non si stancò d'invitarlo a sè per messaggi e lettere di qua e di là delle Alpi sinacchè il poeta nel marzo del 1349 comparve nella sua città, e per trattenervelo gli fe' conferire colà un canonicato. Gli concessero benefizi anche i papi Benedetto XII e Clemente VI, un canonicato in Lombez, un priorato nella diocesi di Pisa, una prebenda e poi un arcidiaconato in Parma. Papa Clemente volle anche sollevarlo al segretariato apostolico, dignità molto ricercata e lucrosa, ch'egli però rifiutò per serbarsi la sua indipendenza, e così ebbe a ricusarla parecchie volte in appresso, quando gli fu offerta nuovamente sotto i papi successori. Il suo diniego costante di accettare una carica cui fosse annesso il dovere della cura delle anime, fu anche la sola ragione per cui egli non ascese ad alti onori nella ierarchia. Urbano V e Gregorio XI gli scrissero lettere affettuose; l'imperatrice Anna, moglie di Carlo IV, gli annunziò ella stessa la nascita di sua figlia (1358). Giovanni Visconti, arcivescovo e signore di Milano, lo trattenne quasi a forza nella sua corte, quando egli passò per la città il 1353; il suo successore Galeazzo da lui fe' tener a battesimo suo figlio Marco (1355); il 1368 nelle nozze della figlia di Galeazzo, Violante, col figlio del re d'Inghilterra, il poeta desinò alla medesima tavola coi principi, ed in Venezia il 1364 sedette alla destra del doge Lorenzo Celso nei grandi giuochi pubblici con cui si celebrava la sommissione di Candia. E come i principi l'onoravano i comuni. In Arezzo la casa in cui era nato si considerava come luogo sacro; la signoria vietò al proprietario di farvi cambiare cosa alcuna, e già nel 1350 la si mostrava come una curiosità della città (*Sen.* XIII, 3). I fiorentini gli restituirono i beni confiscati a suo padre, quando questi andò in esilio, e mandarono a lui, nel 1351, Giovanni Boccaccio a Padova per richiamare a Firenze, sua vera patria, un tant'uomo, che com'essi dicevano, era unico nel mondo, *qualem non prima a saeculis vidit aetas, nec sibi surgentem alium promittit futura posteritas;* lo pregarono che venisse ad onorare la loro università fondata di recente, la quale ornata di un tal nome presto giungerebbe a fiorire, e che per le sue lezioni si scegliesse l'argomento interamente a suo piacere. Il Petrarca del resto non seguì a que-

st'invito, e i fiorentini incamerarono nuovamente i beni restituiti, per cui il rapporto del poeta appunto verso la sua città patria restò sempre poco amichevole.

Il Petrarca cercò spesso di servirsi di questa posizione ragguardevole, che occupava, per esercitare un'influenza sulle faccende pubbliche e realizzare i suoi sogni patriottici. Senonchè gli scopi che si prefiggeva stavano molte volte in contraddizione con le condizioni reali, e la sua propria attitudine era troppo poco acconcia ai negozi pratici, perchè si potesse ripromettere qui dei risultati importanti. La sua attività politica è stata in complesso infruttuosa, ma pure interessante, perch'essa serve a completare la sua propria caratteristica.

Uno dei suoi desideri più fervidi era il ritorno della sede pontificia a Roma, col quale, come sperava, diverrebbe migliore la condizione della città eterna e dell'Italia. Perciò quando dopo la elezione di Benedetto XII venne in Avignone un'ambasceria dei Romani con questa preghiera appunto, scrisse in appoggio della medesima due epistole latine in versi (*Epist. Poet.* I, 2, 5; 1335 e 1336), nella prima delle quali Roma, sotto la figura, allora generalmente in uso, d'una matrona venerabile, ma prostrata dalla miseria, supplica il suo sposo, il papa, che torni a lei e le renda l'antica gloria e l'antico splendore, gli ricorda la sua condizione di una volta, quando sconfisse tre volte Cartagine, quando spezzò l'orgoglio di Pirro, Antioco e Giugurta, quando signoreggiava il mondo, e i popoli le obbedivano dall'Indo alla Brittania, e il duro bisogno in cui si trova al presente, dilaniata da lotta intestina, oppressa dalla nobiltà tirannica, abbandonata da coloro che dovrebbero proteggerla. Ma l'ambasceria romana e le lettere del Petrarca restarono inutili, e non andò molto meglio la cosa il 1342, quando indirizzò a Clemente VI un'epistola con le stesse esortazioni, espresse nello stesso modo figurato (II, 5); soltanto che il papa annuì ad un altro desiderio dei romani, cioè la solennizzazione del giubileo ecclesiastico ogni cinquant'anni invece di cento, e rimunerò il poeta appunto con quella prebenda, già mentovata, di san Niccola di Migliarino presso Pisa.

Cinque anni appresso, il 1347, avvenne un fatto il quale eccitò l'entusiasmo più ardente e le più esagerate speranze del Petrarca, per farle svanire con altrettanta prestezza, cioè il moto di Cola di Rienzo in Roma. Questi, un uomo del popolo, figlio, come si

diceva, di un tavernaio e di una lavandaia, erasi riscaldata la fantasia con la lettura degli autori classici, e credeva di poter rendere alla città eterna i tempi della libertà e della gloria; volea ristabilirne il *buono stato*, come lo chiamava, cioè una specie di repubblica romana con le istituzioni e i magistrati dell'antichità. Nel popolo, il quale era stanco dell'oppressione della nobiltà, trovò molta adesione; si proclamò tribuno, perseguitò nel modo più violento le famiglie nobili e citò l'imperatore Ludovico il Bavaro e il suo rivale Carlo IV innanzi al suo tribunale per decidere intorno alle loro pretese. Il Petrarca s'infiammò subito per queste splendide idee della repubblica risorgente; scrisse al tribuno in versi e in prosa, dandogli plauso, confortandolo nella sua impresa, ed andò tant'oltre da allentare i legami di un'amicizia di tanti anni che lo univano alla famiglia Colonna. Nella V egloga che diresse a Cola, e che gli spiegò egli stesso in una lettera (*Var.* 42), discorrono due pastori, Martius e Apitius, come possono liberare la vecchia madre dalla miseria, e malgrado le tante parole non vengono al fatto; allora appare un altro pastore, Festinus, ed annunzia che frattanto il terzo fratello più giovane avea presa la cosa sopra di sè e condottala felicemente ad effetto, rendendo la pace alle selve, agiatezza e comodità alla madre. I due fratelli maggiori significano le due famiglie più potenti di Roma, i Colonna e gli Orsini, il minore è Cola di Rienzo, la madre Roma; essa dichiara Marzio e Apizio figli suppositizii, alludendo all'origine straniera attribuita a quelle due famiglie, agli Orsini dalla valle di Spoleto, ai Colonna dalla riva del Reno, pure sempre questi ultimi sono trattati qui ancora più benignamente; Marzio, il quale li personifica, mostra una pietà molto maggiore del fratello verso la madre. Senz'alcun riguardo invece si esprime il Petrarca rispetto a Colonna come ad Orsini nella lunga lettera intitolata *Hortatoria* a Cola e al popolo romano (*Var.* 48). Non si deve tollerare, dice colà, che la Roma dominatrice del mondo sia suddita a questi ladroni stranieri, i quali forse prima entrarono nella città seguendo, con mani legate, il carro di un trionfatore romano, ed ora si fan chiamare in essa principi e signori. E chiama il tribuno un novello Bruto, mandato dalla Provvidenza a cacciare i tiranni, come ha fatto il Bruto più antico; anzi non contento di ciò, continua: « Romolo fondò la città, Bruto fondò la libertà, Camillo le ristabilì entrambe. Ma Romolo circondò una

meschina città con un fragile vallo, tu fortifichi con robustissime mura la più grande di tutte che sono o sono state; Bruto salvò la libertà oppressa da uno, tu la salvi oppressa da molti tiranni; Camillo riedificò la città da ruderi recenti e ancor fumanti, tu da una vecchia rovina e già disperata. Benedetto tu, o nostro Camillo, nostro Bruto, nostro Romolo, o con qualunque altro nome tu preferisca esser nomato, fondatore della libertà romana, della pace romana, della quiete romana. A te lo deve la generazione presente se morrà in libertà, e la futura se libera nascerà ». A sua gloria ed a quella del suo popolo egli vuol comporre un poema e perfino tralasciare frattanto la sua *Africa*, che ha ancor bisogno della lima.

Colle sue lettere e coi suoi versi il Petrarca non credeva ancora d'aver fatto abbastanza; voleva andare a Roma egli stesso, chè questa era la mèta del suo viaggio quando il 1347 lasciò Avignone (*Fam.* VII, 7). Nella sua incoronazione era stato fatto nel contempo cittadino della città eterna, e voleva adempiere i suoi doveri come tale. Ma si era posto appena in cammino che ricevè la notizia della cattiva piega che avevano presa le cose per colpa del tribuno. Cola, l'oggetto di così grandi aspettazioni, egli stesso era più un grande letterato idealista che un uomo politico; la sua potenza, sorta e cresciuta in guisa meravigliosa, precipitò altrettanto rapidamente, e abbandonato dalla moltitudine, le cui cattive passioni egli all'ultimo avea tirate troppo in giuoco, dovette cercar nella fuga la sua propria salvezza. Il Petrarca mutò la direzione del suo viaggio e andò a Parma; pure serbava una certa simpatia pel tribuno, e quando questi il 1352 venne come prigioniero in Avignone, egli invero non osò difenderlo apertamente, ma scrisse, senza nominarsi, una lettera, nella quale esortava il popolo romano a rivendicarsi il diritto di giudicare Cola, come suo cittadino, e a non permettere che languisse in carcere straniero colui che una volta avea comandato sul Campidoglio.

Quando così si fu dileguata l'aspettazione di un ristabilimento della romana libertà, le speranze del Petrarca si volsero ad altra parte; se il rialzamento della repubblica romana non era possibile, lo era più facilmente quello della monarchia romana, la quale, se non pari in virtù e libertà, pure era stata abbastanza ricca in potenza e splendore, e della quale continuava ancora a vivere l'avanzo nell'impero romano di nazione tedesca. Il cambiamento

nelle idee del Petrarca non era qui così grande come oggidì ne ha l'apparenza; l'opposizione tra repubblica romana e romano impero non era considerevole nel concetto del tempo, e l'impero propriamente era nient'altro che la continuazione e la meta della repubblica; lo si vede chiaramente nel moto di Arnaldo da Brescia, in cui la stessa repubblica voleva un imperatore, ed anche il Petrarca s'immaginava l'imperatore con la sede nuovamente in Roma e di qua reggente il mondo come una volta. Da questo tempo in poi egli, come aveva fatto Dante, desiderò col massimo fervore una spedizione dell'imperatore in Italia. Scrisse il 24 febbraio 1351 a Carlo IV (*Fam.* X, 1), lo pregò di non indugiare più a lungo, di sospendere ogni altra cosa, di venire in Italia, capo del suo impero, e di sanarne i mali. Non essere lui uno straniero al paese nel quale era dimorato già da fanciullo; lui essere considerato quale un italiano, e per favore speciale di Dio aver ricuperato Roma dopo tanti secoli un signore indigeno, un vero Augusto. E, come sempre, anche qui vien introdotta la figura tipica di Roma, una donna imponente con chioma canuta, con abito lacero, il pallore della miseria e della privazione nel volto, ma integra di spirito, memore della maestà antica, ed ella parla all'imperatore di Camillo e di Curio, di Cincinnato, Fabrizio e Scipione.

A questa prima lettera tennero dietro altre due, e finalmente il 1354 Carlo IV venne realmente in Italia; il poeta era pieno di giubilo; egli credeva di avere, per le sue esortazioni, una parte del merito in questa decisione. Da Milano, ove allora abitava, andò, invitato premurosamente dall'imperatore, appo lui a Mantova; fu accolto con la più grande amorevolezza; Carlo trovava tal piacere nella dotta conversazione del celebre uomo, che qualche volta restava solo con lui dal cominciar della sera sino a notte inoltrata. L'imperatore lo pregò di dedicargli una delle sue opere, preferibilmente il libro ancor incompleto *De viris illustribus*, e il Petrarca gli promise di farlo, ma solo nel caso ch'egli stesso con le sue gesta si rendesse degno degli uomini dei quali trattava; regalò a Carlo alcune monete con teste d'imperatori romani, gliene raccontò brevemente la vita e glieli pose ad esempio. Con soddisfazione visibile e bene scusabile il poeta ha descritta questa visita al suo amico Lelio (*Fam.* XIX, 3). A nessun italiano era stato fatto più onore che a lui: « *Profecto autem in hoc genere nulli italo plus tributum scio: vocari et rogari a Caesare, iocari*

et disputare cum Caesare. Carlo IV nondimeno seguì molto imperfettamente gli ammaestramenti del Petrarca; conchiuse dei trattati con le città per grandi somme di danaro, fu coronato in Roma da un legato pontificio, poscia ritornò, e, spaventato della resistenza che cominciava a formarsi contro di lui, se ne andò frettolosamente in Germania, « colla corona ricevuta senza colpo di spada e colla borsa piena di danari, avendola recata vuota », come disse Matteo Villani. Quando il Petrarca si vide così disingannato, rimproverò acerbamente l'imperatore, che pensava più alla sua piccola Boemia che all'impero romano; la lettera che gli mandò dietro (*Fam.* XIX, 11) è di una franchezza notabile; dopo aver vantati i suoi antenati, soggiunge: *Sed non est hereditarium bonum virtus: quamvis ego tibi nec imperandi scientiam deesse crediderim nec bellandi, fons actionum omnium voluntas deest.* Carlo si prese queste parole ardite senza sentirsene offeso. Un anno dopo (maggio del 1356) i Visconti mandarono il poeta ambasciatore a Praga; l'imperatore, a cui avevano creati tanti inciampi in Italia, egli lo doveva disporre favorevolmente ora che poteva divenir pericoloso per loro. Lo scopo del viaggio andò fallito; nel tempo stesso che il Petrarca dimorava alla sua corte, Carlo cominciò già in segreto ad aiutare i nemici dei Visconti; invece di un successo politico il poeta mietè distinzioni ed onori; ritornato fu nominato *Comes Palatinus*, in appresso ricevè in dono una coppa d'oro. L'imperatore cercò persuaderlo a venire per sempre alla sua corte; ma egli, che aveva ricusato anche un invito simile del re Giovanni di Francia, non volle staccarsi dall'Italia (*Fam.* XXIII, 2); persino una visita passeggiera, della quale Carlo pregavalo con sempre maggior premura, egli non potè mandarla ad effetto, quando si era già messo in viaggio il 1362, perchè la guerra gli chiudeva la strada.

Rinnovò un'altra volta l'esortazione a scendere in Italia, probabilmente il 1363 (*Fam.* XXIII, 21). Carlo IV però, il quale, com'è noto, era un politico prudente e freddo, vedeva che aveva da far cosa di maggior importanza in casa propria; le idee poetiche di antica gloria, che avevano menato alla rovina tanti dei suoi predecessori, non lo allettavano; i tempi di un Barbarossa o di un Arrigo VII erano passati, e quand'egli apparve difatti ancor una volta in Italia il 1368, avea altre intenzioni che di realizzare l'ideale ghibellino; dopo aver fatto coronare l'imperatrice in Roma

ed estorte nuove somme di danaro ai comuni, tornò indietro lasciando il paese in istato peggiore di quel di prima. Non v'è a meravigliarsi che il Petrarca non ha parlato punto nei suoi scritti di questa spedizione.

L'assenza dell'imperatore e del papa, del lume temporale e dello spirituale, era, secondo l'opinione del Petrarca, causa della miseria d'Italia, ma non meno una terza cosa, la discordia, la quale dilaniava il paese all'interno. Anche qui egli si affaticava a mettere un rimedio. Genova e Venezia stavano, fin da' tempi antichi, in guerra quasi continua, e così questi due stati fiorenti, invece di essere una causa di potenza ne divennero una di debolezza per la patria più grande, specialmente perchè entrambi stringevano alleanze con potenze straniere, con re barbarici, come diceva il Petrarca, per distruggere l'avversario. Però il male difficilmente si poteva rimuovere, poichè aveva il suo fondamento negl'interessi cozzanti delle due repubbliche marittime, nella loro rivalità pel dominio del Mediterraneo e delle vie commerciali d'Oriente; appena acquetata la lotta si riaccendeva perciò sempre di nuovo, e poteva finire sol quando una delle due parti fosse sconfitta. Il Petrarca, il quale non calcolava che con fattori ideali, non voleva riconoscere questa necessità. Egli scrisse, pregando per la pace e l'accordo, prima al doge Andrea Dandolo di Venezia, il 1351 (*Fam.* XI, 8), poi, quando i genovesi ebbero riportata una vittoria, il 1352, in ugual senso al Doge e Consiglio di Genova (*Fam.* XIV, 5); metteva innanzi ai loro occhi quanto sarebbe più bello se uniti si volgessero a combattere gl'infedeli. Era indarno; con epistole eleganti piene di belle dottrine e di esempi classici non s'impediscono le guerre, non si distornano le fatalità politiche. Quando poscia la fortuna delle armi aveva deciso nuovamente a favore di Venezia, e Genova si vide così minacciata che disperava di poter mantenere la sua indipendenza, e perciò si sottomise all'arcivescovo Giovanni Visconti, questi dette al poeta l'incarico graditissimo di fare in Venezia, come ambasciatore, proposte di pace. La breve orazione latina ch'egli tenne quivi l'8 novembre del 1353 ebbe molti applausi e nessun effetto pratico, ed alle nuove esortazioni che diresse al doge Dandolo sei mesi dopo (*Fam.* XVIII, 16) questi gli rispose che i veneziani erano proclivi alla pace, ma solo ad una pace giusta, e sacrificherebbero sostanza e vita piuttosto che lasciar toccare minimamente la gloria e l'onore

della patria; che tutto il torto era dalla parte dei genovesi; ad essi avrebbe dovuto rivolgersi la lettera del Petrarca; che egli del resto prendeva in essa una svista quando affermava che i veneziani avevano perduta una battaglia nell'Ellesponto, essendo stata invece nel mare che gli antichi chiamavano Propontide; ma che questo era da scusarsi, poichè anche i più saggi potevano sbagliare. Malgrado che le sue esortazioni avessero preso un falso indirizzo, perchè la sua repubblica era innocente ed avea pienamente ragione, pure avea trovato molto piacere alla sua lettera, e questa era molto bella; ma quale effetto non avrebbero tali parole, che già anche a lui facevano impressione, sui nemici, i quali erano ben conscii del proprio torto! Infine lo prega che un'altra volta voglia scrivergli piuttosto sopra un argomento personale, sul quale egli aveagli promesso informazione, cioè sulla ragione della sua vita instabile. Questa lettera con colorito ironico non la ricevè il Petrarca che dopo la morte del doge, avvenuta poco dopo, e quando i veneziani, battuti dai genovesi a Porto Lungo, dovettero effettivamente condiscendere alla pace, per riprendere la lotta 20 anni dopo con forze rinnovate.

Come si vede, il Petrarca fu dappertutto liberale dei suoi consigli, ispirati certamente alle migliori e più nobili intenzioni, ed i principi li accettavano benignamente e rispettosamente, ma poi facevano a modo loro; essi consideravano i suoi insegnamenti e i suoi rimproveri come produzioni letterarie, li ammiravano e lodavano come tali, ed onoravano lui con titoli, distinzioni e regali, mentre l'effetto pratico, ch'egli si riprometteva dalle sue fatiche, di regola mancava. Il Petrarca non era fatto per esercitare una influenza sulle sorti politiche; egli non era un uomo d'azione, ma un poeta ed erudito; le sue azioni erano lettere belle ed eleganti, orazioni composte con ogni arte, poesie latine ed italiane. Anche i suoi mandatori, i Visconti, riconoscevano ciò, e le funzioni delle quali lo incaricavano, come nell'ambasceria in Venezia, erano piuttosto formali; la sua autorità, come quella d'un uomo tanto celebre, dovea servire di sostegno, aggiungere al messaggio una maggior dignità ed importanza; il negoziato propriamente politico era posto in altre mani. E ch'egli non era nato per l'azione lo sapeva benissimo il Petrarca stesso, solamente che, pieno dell'idee degli autori classici, riponeva nell'eloquenza, nelle idee morali un potere di gran lunga maggiore di quel che possedevano. Nel rima-

nente evitava la pubblicità; la vita agitata del gran mondo, anzi in generale il soggiorno nelle città gli era molesto; dove si trovava bene era nella solitudine, in un luogo campestre, come Valchiusa, nella quiete ricreativa della natura o nella sua camera da studio e in mezzo ai libri, suoi cari compagni, che avea fra le mani giorno e notte; *Ut enim re intelligo*, disse di sè una volta (*Fam.* XXII, 12), *nihilo melior oeconomicus quam politicus sum; omnia haec unus solitudinis ac litterarum amor abstulit.*

Durante la sua dimora di otto anni in Milano (1353 sino a 1361) i Visconti cercarono di procurargli questa quiete e solitudine anche dentro della città; egli ebbe una casa in una parte della medesima allora interamente fuori di mano e quasi disabitata, accanto all'antica e venerabile chiesa di sant'Ambrogio; inoltre l'estate andava per lo più in campagna, a Garignano, a S. Simpliciano o alla Villa ch'egli chiamava Linterno, da quella di Scipione Africano. Ma la relazione coi principi gl'imponeva pure certi obblighi; dovea andare in corte almeno di tanto in tanto, se anche di rado; si servivano di lui per diversi incarichi, ch'egli non assumeva sempre con tanta buona voglia, come l'invio a Venezia; come vedemmo, lo mandarono anche dall'imperatore in Boemia (1356); il 1354, quando l'arcivescovo Giovanni morì improvvisamente, egli ne tenne pubblicamente l'elogio funebre. Il 1358, quando Galeazzo Visconti ebbe ricuperata, per trattato, dal marchese di Monferrato la perduta Novara, il Petrarca parlò in nome del principe ai cittadini. Il 1360 fu mandato a Parigi a felicitare re Giovanni allorchè questi, per la pace di Bretigny, era stato liberato dalla prigionia inglese. Questi disturbi gli riuscivano importuni, e talvolta sospirava la sua quieta Valchiusa. Finalmente il 1361 lo mosse il pericolo della peste, che infieriva di nuovo, ad abbandonare Milano e ad andare a Padova, e l'anno seguente si trasferì a Venezia; come compenso pel regalo testamentario della sua biblioteca la repubblica gli concesse per abitazione un vasto palazzo in Riva degli Schiavoni. La relazione coi Visconti non era ancor troncata del tutto; egli solea passar l'estate presso Galeazzo in Pavia. Il 1368 lasciò anche Venezia nuovamente, e passò ora gli ultimi anni alternativamente in Padova, dove avea la più considerevole delle sue prebende, e nel vicino villaggio di Arquà, posto fra' colli euganei, dove si era fabbricata un'altra casa. Già da qualche tempo egli vivea insieme con la sua figliuola naturale

Francesca e l'ottimo marito di lei Francesco da Brossano, e così a sollievo della sua vecchiaia godè un poco di quella vita di famiglia, le cui gioie sconobbe sempre interamente nel suo egoismo spiritualistico, e che egli ha vilipesa nei suoi scritti. Qui, nella quiete campestre di Arquà, occupato sino alle sue ultime ore nei cari studii, morì il 18 luglio 1374.

Come erudito il Petrarca si è acquistato un merito altissimo; egli dette agli studi il loro novello indirizzo e divenne così il fondatore della moderna coltura classica. Già da giovane, quando si doveva dedicare alla giurisprudenza, entusiasta per gli antichi scrittori, poscia si volse in tutto ad occuparsi di loro. Avea una sete insaziabile di libri, e per procacciarsene, in un tempo in cui erano tanto rari, non risparmiò fatica. Nei suoi molti viaggi andò in traccia di manoscritti d'autori andati perduti; scrisse a Giovanni d'Ancisa, priore di S. Marco in Firenze (*Fam.* III, 18), pregandolo di far ricercare siffatti tesori nei monasteri e presso i dotti della Toscana, e simili preghiere diresse ad amici in Inghilterra, Francia e Spagna. Ai molti stranieri, dei quali in Avignone ebbe occasione di far conoscenza, quante volte prima di partire gli offrivano i loro servigi, richiedeva sempre soltanto che gli mandassero scritti di Cicerone, dava indicazioni scritte sulle opere che andava cercando, rinnovava per lettere le sue raccomandazioni (*Sen.* XVI, 1). Nel fatto egli stesso fece alcune scoperte importanti; nel gran viaggio dell'anno 1333 trovò in Liegi due orazioni di Cicerone, in Verona il 1345 un copioso manoscritto di lettere del medesimo, e quando il 1350, andando a Roma pel giubileo, passò per la sua patria Firenze, ebbe in regalo dal suo amico Lapo del Castiglionchio le Istituzioni di Quintiliano ignote fino allora, però in un esemplare mutilato. Quando non poteva trovare un copista adatto, trascriveva i codici di proprio pugno.

Cicerone era lo scrittore che ammirava di più fra tutti quelli dell'antichità; egli era il modello che imitava nella prosa, mentre Virgilio era l'esemplare insuperabile dello stile poetico; disse (*Fam.* XXII, 10) di amar tanto questi due che il primo gli pareva quasi come un padre, il secondo come un fratello. Nella sua brama di sapere egli avrebbe imparato volentieri anche il greco; ma non gli riuscì; il suo maestro, il monaco calabrese Barlaam, col quale aveva in Avignone già cominciato a leggere Platone (*De cont. mund.* II, p. 390), lo lasciò poco dopo quando, per

suo stesso impegno, fu fatto vescovo di Gerace. Così dovette abbandonar questo studio, e quando il 1353 il greco Nicola Sigeros gli mandò un manoscritto di Omero, si rallegrò, certo, di poterlo collocare nella sua biblioteca, che conteneva già il divino Platone, ma leggerlo non potea; non faceva che abbracciarlo spesso sospirando, dilettarsi alla sua vista (*Fam.* XVIII, 2). Un altro calabrese, Leonzio Pilato, cui il Boccaccio procacciò una cattedra in Firenze, dimorò parimenti soltanto poco tempo vicino al Petrarca, in Venezia (1363); però fece, a spese del poeta, la prima traduzione latina di Omero, che sinallora non era stato conosciuto in Occidente che solo in meschini estratti. Ma il Petrarca era già vecchio allora, e così gli autori greci non hanno esercitata in fondo nessuna influenza sul suo sviluppo intellettuale. Conoscendoli solo da giudizi altrui, egli li posponeva affatto ai latini, ed era questo un lato del suo patriottismo, il quale si rifiutava a credere che gli stranieri avessero potuto, nelle loro opere, superare i figli di Roma.

Aveva il Petrarca per l'antichità più che ammirazione vera passione. Egli si lamentava del miserevole tempo presente in cui era stato destinato a vivere, desiderava che avesse potuto nascere in quei gloriosi tempi dei Romani, e, mentre leggeva, si trasportava con lo spirito in prossimità dei grandi antichi, parevagli di trattar personalmente con essi. Scrisse lettere a Cicerone, Seneca, Varrone, Livio, Virgilio, Orazio, Asinio Pollione, Quintiliano ed Omero, come ai suoi migliori e più diletti amici, ch'egli conosceva, dal suo studio assiduo, quasi più intimamente che i suoi contemporanei; li assicura colà del suo affetto riverente, della sua ammirazione, ma non si perita anche a manifestare su di loro un giudizio più libero, e come amico sincero rimprovera a Cicerone ed a Seneca ch'essi, come uomini, non erano stati così grandi che come scrittori. Amava di porre nomi classici ai suoi proprii amici; un tedesco, Ludovico da Kempen, ch'egli aveva conosciuto (1330) in Lombez presso il vescovo Iacopo Colonna, lo chiamava il suo Socrate, Mainardo Accursio da Firenze Olimpo, Francesco Nelli, col quale nei tempi posteriori stette in molta corrispondenza, il suo Simonide; per un altro, il romano Lello di Pietro Stefano, non ebbe bisogno che di piccola alterazione del vero nome per farne un Lelio. In ogni occasione il Petrarca cita gli autori classici, parla con le parole loro, cerca in essi dottrine e sentenze od esempi a paragone delle cose del presente.

Il Petrarca si sentiva esso stesso romano, discendente dei concittadini di un Cesare e di un Cicerone; la storia romana era la storia della sua patria, e questo sentimento era generale negl'italiani di quel tempo. Perciò quando il poeta volle dare un gran poema, un'epopea nazionale, era sol naturale ch'egli si servisse del latino come della vera lingua letteraria italiana, e che prendesse la sua materia dall'antichità, come l'epoca eroica della propria nazione. Così nacque il suo poema, l'*Africa*. Come vedemmo, lo avea cominciato durante il suo primo soggiorno in Valchiusa (fra il 1338 e il 1340) e poi menatolo a termine in Parma con rapidità meravigliosa dal 1341 al 1342; solo la chiusa col lamento per la morte di re Roberto è aggiunta nel 1343. L'*Africa*, come ci sta d'innanzi, comprende nove libri; ma alla fine del quarto vi è una grande lacuna di almeno due libri, a giudicare da ciò che qui manca all'azione. Questa parte dev'essere andata perduta in un modo qualunque, poichè il Petrarca afferma egli stesso (*Ad posteros*) di aver compiuto il poema, ed anche altrove, dove parla di esso, non dice mai di non averne stesa qualche parte, ma solo che avea bisogno ancora di rifondimento generale e di numerosissime correzioni stilistiche (1). Egli differì sempre più a lungo quest'ultimo lavoro, e in ultimo gli sarà parso impossibile, e vi rinunziò affatto. In vita sua non ne erano comparsi al pubblico che solo 34 versi; ma l'aspettazione generale era vivissima, e l'opera celebrata ed ammirata senz'esser nota.

Il Petrarca sin dalla giovinezza aveva sempre ammirato massimamente Scipione l'Africano il vecchio fra' grandi uomini di Roma; egli, come credeva, avea data al suo popolo la più gloriosa vittoria, e gli parve ingiusto che proprio quegli non avesse trovato ancora un cantore degno di lui. Così si sobbarca egli a questo còmpito; egli narra nel suo poema la seconda guerra punica dal punto in cui Scipione si risolve a passare in Africa sino alla conclusione della pace e al ritorno del duce vittorioso in patria. Ma oltre alla cerchia dei fatti qui trattati, ha scorsa la storia romana in tutta la sua estensione, volgendo lo sguardo indietro e innanzi. Subito al principio Scipione ha un sogno; gli appaiono il padre e lo zio

---

(1) Così hassi ad intendere senza dubbio anche quando nel *De cont. mund.* (1342) chiamò l'*Africa* un *opus inexpletum*.

caduti in Ispagna, gli schiudono la vista delle regioni dei beati, gli mostrano colà molti romani famosi del tempo antico, parlano delle loro gesta e gli predicono l'avvenire della città eterna sino all'epoca propria del poeta. È questo, come si vede, l'imitazione del sogno di Scipione contenuto nel sesto libro del *De republica* di Cicerone; il Petrarca ha trasportata l'invenzione ciceroniana dall'Africano il giovine al più vecchio, e l'ha estesa alla lunghezza straordinaria di due libri (I, II), per acquistar lo spazio alla narrazione di tanti fatti storici. In un altro passo (l. III) il re Siface prega Lelio, il quale è andato a lui come legato di Scipione, di parlargli delle vicende della sua patria, e Lelio gli rappresenta in breve l'ingrandirsi della potenza romana, fermandosi più lungamente a certi esempii di virtù eroica, come Curzio e Lucrezia.

L'eroe del Petrarca, Scipione, è così poco poetico come in generale gli eroi virtuosissimi dell'epopee d'arte, come Enea e Goffredo; egli è così perfetto, sapiente, spassionato, che non interessa il lettore. Ma in generale l'*Africa* come poesia epica è sbagliata; la vera epopea non riuscirà mai al poeta d'arte, ed a ciò si aggiungeva nel Petrarca da un lato il difetto d'ogni capacità per la rappresentazione plastica obiettiva di uomini ed avvenimenti, e dall'altro lato la scelta della materia, la quale non conteneva in sè elementi epici di sorta. Il suo soggetto era tramandato nei contorni precisi e chiari della storia, non nella tradizione oscillante e continuamente trasformante della leggenda; quindi l'invenzione, la libera attività della fantasia era esclusa, massime pel Petrarca, che ammirava la storia antica quasi superstiziosamente. Come poteva voler adornare ed arricchire ciò che a suo credere era accaduto nel modo più perfetto, era stato nella più perfetta guisa narrato? Così egli si tiene sempre prossimo alle sorgenti, donde attinge, e non solo nei fatti ma sinanco spesso nella parola. Il Petrarca stesso più tardi si è pronunziato energicamente contro gl'imprestiti diretti fatti da opere altrui; nelle sue egloghe egli mutò dei versi perchè senza saperlo avea adoperato in essi parole di Virgilio e di Ovidio (*Fam.* XXII, 2); noi dobbiamo guardare, scriveva al Boccaccio il 1366 (*Fam.* XXIII, 19), *ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et idipsum simile lateat nec deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potius quam dici. Utendum igitur ingenio alieno, uten-*

dumque coloribus, abstinendum verbis. Questo principio non ha seguìto dove trattava di storia romana; nel libro *De viris illustribus* adoprò bene spesso parole di Livio, e passi tolti letteralmente da Livio e da Cicerone si trovano in quantità nei versi dell'*Africa.* Il Petrarca non osava metter le mani su ciò che trovava tramandato, neppure nelle cose di poco momento; ove tutto sembrava a lui venerando ed insuperabile, là egli naturalmente mantenne spesso sin l'espressione (1).

Ma se l'*Africa* come opera d'arte è sbagliata nel complesso, pure non difetta di ogni valore poetico. Essa è un inno entusiasta alla grandezza di Roma, ed un lamento doloroso sulla sua decadenza, cioè, secondo il sentimento del poeta, grandezza e decadenza della sua patria. L'ammirazione per quel passato splendido del popolo eroico, al quale ha voglia di ritornare, gl'ispira parole calde e vigorose, e parecchi tratti della storia antica, come la morte di Curzio nel terzo libro, fanno impressione per la grandezza semplice della rappresentazione.

L'ispirazione dell'intero poema non è epica, ma lirica; ora per fortuna c'era un punto nella narrazione, nel quale di fatti era molto più bisogno di questa che di quella; era la storia di Sofonisba nel 5° libro, dell'ardente amore di Masinissa per lei, della sua morte eroica. Qui era giunto il poeta ad un argomento che corrispondeva perfettamente alle sue inclinazioni e alla sua capacità; aveva da rappresentare i dolori dell'amore, che conosceva per propria esperienza, non atti e sentimenti bellicosi, che sapeva dai libri, e in realtà, come mostrano ottimamente i numerosi riscontri citati dal più recente editore dell'*Africa*, il Corradini, si è servito qui dei medesimi mezzi artistici, delle medesime immagini ed espressioni, con le quali cantò del proprio amore nel Canzoniere. Così la sua Sofonisba è divenuta una figura sommamente viva, seducente nel rigoglio trionfante della sua bellezza, commovente nella grandiosità della sua fine, e con verità e profondità son descritte le lotte nell'anima di Masinissa, che deve sacrificare l'amante appena ricuperata all'inesorabile fato della potenza romana. Si riconosce qui nel Petrarca il maestro della pittura psicologica, come nelle sue poesie italiane, e s'egli pure nel 5° libro

(1) V. ZUMBINI, *Studi sul Petrarca.* Napoli, 1878, specialmente p. 132.

della sua *Africa* non raggiunse interamente lo stesso effetto poetico che in quest'ultime, la ragione era che il latino per lui non poteva essere un istrumento così pieghevole come la lingua che avea viva sulle labbra (1).

La Sofonisba riuscì al poeta, perchè egli qui potè descrivere stati interni dell'animo, simili a quelli che avea provati egli stesso, ed ancora un altro passo è ricco di poesia appunto perchè è interamente subiettivo, uno sfogo lirico del proprio sentimento: è il lamento del duce cartaginese Magone prima di morire, l. VI, v. 885 sgg. Magone, il fratello di Annibale, comandante la flotta punica, è richiamato da Genova quando Scipione minaccia Cartagine nell'Africa stessa, ma per via muore nei paraggi della Sardegna per una ferita riportata prima; le ultime sue parole sono di una profonda tristezza sulla nullità delle cose terrene. Erano questi appunto que' 34 versi, che erano stati soltanto pubblicati di tutto il poema, e contro la volontà dell'autore, che, come i rimanenti, non li credeva sufficientemente limati. Il suo amico Barbato di Sulmona glieli aveva carpiti in Napoli nel 1343, con la promessa di tenerli celati ad ognuno. Ma non tenne la parola; i versi divennero presto noti e diffusi; dappertutto se li trascrivevano, in ogni biblioteca dovevano essere. In Firenze subirono una critica acerba; si diceva che le parole poste dal Petrarca in bocca a Magone non si addicevano nè ad un morente nè ad un pagano nè a persona così giovane. Questa critica toccò il poeta molto al vivo, e ne scrisse il 1363 al Boccaccio in tuono irritato (*Sen.* II, 1). Egli si lagna dei suoi concittadini, i fiorentini, in generale per la loro sfrenata arroganza nei giudizi e rigetta uno per uno gli attacchi dei suoi avversari. Ma nella sostanza costoro avean ragione, quando trovavano qui una contraddizione tra la persona e la situazione di chi parlava e ciò che diceva, e la contraddizione diventa ancor più sensibile quando si legge il passo nell'assieme, ciò che essi non potevano fare. Queste considerazioni dolorose di Magone sono introdotte senz'alcuna preparazione: noi non conosciamo ancor punto la persona, vediamo comparire un duce cartaginese morente, e all'improvviso questi fa un discorso di sì melanconica profondità, qual'è impossibile per quel tempo e per

(1) Zumbini, l. c., p. 144.

un uomo tale; per lo meno il poeta avrebbe dovuto farci conoscere pur in qualche altro modo il temperamento così straordinario di questo carattere. Nel fatto però qui non è punto Magone che parla, ma il Petrarca medesimo: egli avea queste cose nel cuore; la nullità dell'esistenza, la vacuità e l'illusione dell'umano affacendarsi occupò sempre i suoi pensieri, e questo triste convincimento si faceva continuamente strada, cosicchè per esprimerlo egli si serviva di ogni occasione, anche poco adatta:

> Heu, sortis iniquae
> Natus homo in terris! Animalia cuncta quiescunt;
> Irrequietus homo perque omnes anxius annos
> Ad mortem festinat iter. Mors, optima rerum,
> Tu retegis sola errores, et somnia vitae
> Discutis exactae.

Quindi sebbene questi versi sono un errore nel quadro di tutta l'opera, pure son di quelli che le dettero un valore duraturo, perchè essi sgorgavano direttamente dal cuore del poeta.

Il Petrarca era convinto che la sua *Africa* fosse pel suo disegno un'altissima creazione poetica, e capace in modo tutto particolare di procacciargli l'immortalità, soltanto che gli riuscisse di dare alla forma quella maggiore purità e rotondità, che aveva in mente. Nel poema si manifesta quindi un grande sentimento del proprio valore; con un'audacia, che ben di rado avrà trovato la pari, fa tributare encomio e plauso al suo merito poetico dagli eroi stessi della sua poesia. Il padre di Scipione preannunzia nel sogno dei primi libri (II, 441) il cantore toscano, il quale, novello Ennio e molto più caro a lui che questi, celebrerebbe le gesta del figlio, ed altrove (IX, 216) Ennio racconta a Scipione come gli fosse apparso in sogno il padre Omero e gli avesse mostrato quel poeta, che ricondurrebbe sull'Elicona le Muse volatene via, nomina il nome di Francesco e il titolo del poema, e Scipione replica (v. 304):

> Illum equidem iam nunc iuvenemque novumque poetam
> Complector tibi tunc visum quondamque parenti.

Ennio racconta anche dell'incoronazione del Petrarca e degli altri suoi lavori storici. Non meno di 70 versi ha dedicati qui il poeta

a sè stesso, e ciò non gli basta; egli non può saziarsi in questi pensieri della sua gloria, e alla fine, dove si parla del trionfo di Scipione, ricorda ancora una volta che quindici secoli dopo egli ha celebrato il proprio trionfo sul medesimo Campidoglio.

Come pel suo gran poema, così in generale pei suoi lavori letterari il Petrarca ha adoprata la lingua latina. Con lo studio assiduo degli antichi era arrivato al punto di scrivere un latino quale il medio evo non conosceva, uno stile altamente mirabile pel suo tempo, benchè oggidì vi si scoprano alcuni errori di grammatica e difetti di eleganza, e ne' suoi versi non di rado licenze metriche, che gli antichi non si permettevano.

Le poesie minori latine del Petrarca constano di 12 egloghe e tre libri di lettere poetiche. Le egloghe o il *Bucolicum Carmen*, come anche le chiamò, sono cominciate nell' estate del 1346 (v. *Var.* 42), ma non finite prima del 1356, poichè l'ultima si riferisce alla battaglia di Poitiers. Queste poesie sono imitazioni della *Bucolica* di Virgilio; ma se Virgilio solo in alcune egloghe celò nelle scene pastorali fatti occorsi a lui ed allusioni a cose politiche, gl'italiani estesero quest'uso al genere tutto quanto come un suo carattere essenziale. Così fu nelle poesie di Dante a Giovanni del Virgilio e così è in quelle del Petrarca. Vi abbiamo, sotto un tal travestimento pastorale, un dialogo fra il Petrarca e suo fratello Gherardo per la costui entrata nel chiostro, uno sopra la morte di re Roberto; uno si riferisce alla coronazione del poeta, uno, che già conosciamo, alla rivoluzione di Cola di Rienzo, due alla corruzione della curia in Avignone, ecc. Ma ciò che ci attrae nell'idillio sta in questo, ch'esso è l'immagine reale di una condizione semplice in contrapposto ai rapporti complicati della vita sociale; se ora questo contrapposto è introdotto in mezzo all' idillio, ed esso si cambia in una forma solo esteriore, dietro alla quale si nasconde il suo contrario, allora il genere poetico perde il suo proprio carattere e discende ad un puro trastullo. Un pastore, che non è pastore, ma un monaco, un uomo di stato, un papa, Clemente VI, re Giovanni di Francia, cessa di essere una figura attraente. Gli oggetti, che trattò qui il Petrarca, non avean nulla che vedere con la vita campestre; egli scelse per essi la forma dell'egloga solo perchè il suo ambiente l'invitava a ciò, trovandosi allora in campagna a Valchiusa. È vero che per alcune di queste poesie era desiderabile velare il contenuto con l'al-

legoria per un'altra ragione, cioè dove biasimava con violenza i potenti della terra, la corte napoletana nella seconda egloga, la nobiltà romana nella quinta, papa Clemente nella sesta e nella settima, e dove un linguaggio aperto l'avrebbe esposto a pericoli; ma non lo era per tutte. Con ciò adunque queste poesie divenivano una specie di indovinelli: « è questa la natura di questo genere poetico, » disse il Petrarca (*Var.* 42), « che quando l'autore stesso non dà una spiegazione del senso, questo forse può essere indovinato, ma punto compreso. » Perciò egli di due, la prima e la quinta, dette le interpretazioni delle allegorie pastorali nelle sue lettere (*Fam.* X, 4, e *Var.* 42); per la seconda spiegò almeno i nomi degl' interlocutori (*Var.* 49), e da lui provengono senza dubbio anche le brevi indicazioni sul significato di tutte le egloghe, conservateci in un manoscritto estense. In seguito anche altri, Benvenuto da Imola e Donati degli Albanzani, si sono occupati di commentarle. Dal lato della storia letteraria tutte queste poesie sono importanti; valore estetico invece hanno solamente due, nelle quali si fa strada un caldo sentimento, malgrado l'infelice concezione loro. Sono l'undecima, il lamento sulla tomba di Laura, e l'ottava, sulla separazione del poeta dal cardinal Colonna, quand'egli il 1347 si voleva recare da Cola di Rienzo in Roma.

Le epistole latine in versi provengono dai tempi più diversi, e contengono narrazioni di avvenimenti della vita dell'autore, moralizzazioni, polemiche, discussioni su argomenti letterari e politici, tutto di grande interesse per la sua biografia. Il contenuto poetico, com' è naturale per lettere, nella maggior parte non è gran cosa; pure esso spiegasi in maggior copia dove il Petrarca descrive cose della natura, scene della sua vita nella solitudine, il suo fantasticare e poetare nell' alta e quieta foresta di Selvapiana presso Parma (II, 17), le sue occupazioni rustiche in Valchiusa, con quella graziosa invenzione della sua lotta contro le ninfe del fiume Sorga, le quali, gelose delle Muse rifuggite sotto la sua protezione, inondano e distruggono sempre di nuovo il suo giardinetto, strappato loro in sull'orlo delle rocce (III, 1). Ma la più bella di quest'epistola è la settima del libro primo. Egli narra qui a Iacopo Colonna delle sofferenze del suo amore; come il suo tormento insopportabile lo spingeva a schivare il luogo, dove avea sempre innanzi agli occhi l'oggetto della sua disperata passione, come se ne staccò con mille dolori, percorse le regioni a mezzo-

giorno e a borea, ma, tornato appena, sentì di nuovo la ferita nel cuore; com'egli poi cercò la solitudine in Valchiusa, eppure anche qui lo perseguitava senza tregua l'immagine di lei, dalla quale era fuggito, sicchè ella gli appariva nel sogno, e vedeva levarsi il suo volto dal cespuglio, dal sasso, dalla fonte. Quindi descrive inoltre all'amico la sua vita tranquilla in compagnia dei suoi libri, e come, accompagnato da questi cari compagni, erra poetando pe' campi, schiva l'incontro degli uomini, si ricrea al profondo silenzio della selva, dove la calma generale vien interrotta solo dal ruscello saltellante sulla rena e dall'alito del vento, che colpisce i fogli or ora coperti dei suoi caratteri e pare presti una voce alle sue poesie:

> Et iuvat ingentis haurire silentia silvae,
> Murmur et omne nocet, nisi vel dum rivus arenae
> Lucidus insultat, vel dum levis aura papyrum
> Verberat, et faciles dant carmina pulsa susurros.

Gli scritti in prosa del Petrarca sono parte dotte compilazioni storiche, parte trattati morali. Il libro *De Viris Illustribus* contiene biografie di uomini celebri dell'antichità, e queste tutte di romani, eccetto tre, Alessandro, Pirro e Annibale. Il Petrarca ha qui in maniera semplice e chiara raccontata la storia, seguendo gli scrittori antichi, specialmente Livio. Proprietà sua è l'ordine dei fatti e parecchie considerazioni morali sparse qua e là. L'autore annetteva un gran valore a questo libro; pare che l'abbia riguardato, insieme con l'*Africa*, come il tema più importante della sua vita; come quella era la glorificazione poetica, così questo la scientifica di Roma risuscitando la memoria dei suoi grandi uomini: le due opere son poste l'una accanto all'altra nei dialoghi *De contemptu Mundi* (III, p. 411) e quel passo non permette di dubitare che il lavoro storico sia stato cominciato prima del poetico. Era dunque una delle sue prime opere latine, anzi la prima di quelle pervenuteci, all'infuori di alcune lettere, ma il lavoro tirò molto per le lunghe, e nell'estensione, per la quale era calcolato, secondo quel passo del *Cont. Mund.*, cioè sino a Tito, non è stato terminato: l'ultima delle biografie è quella di Giulio Cesare. Il 1354 il Petrarca disse all'imperatore Carlo IV (*Fam.* XIX, 3), che l'opera abbisognava ancora di tempo e di riposo. La dedica, che, come vedemmo, l'imperatore aveva chiesta per sè, non

fu fatta a lui, poichè egli, secondo l'opinione dell'autore, non avea adempiuta la condizione posta, di rendersi degno per grandi fatti, ma invece a Francesco da Carrara, signore di Padova, col quale il poeta, durante il suo soggiorno in questa città (dal 1368), stette in rapporto familiare, come già col padre di lui, Iacopo. Se il Petrarca gli dice nella prefazione di aver intrapreso il lavoro a sua instigazione, questo bisogna considerarlo solo come un complimento fatto al suo protettore, e non rispondente alla verità. Per desiderio di Francesco da Carrara il poeta incominciò un estratto dell'opera sua, destinato a servire per iscrizioni sotto i ritratti dei famosi romani, che il principe avea fatti dipingere in una sala del suo palazzo. Ma non arrivò che a Fabrizio, e la continuazione sino a Trajano fu fatta dopo la sua morte dal suo amico Lombardo a Serico, il quale completò anche la grande opera storica aggiungendovi un numero di biografie che giungono parimenti sino a Trajano.

Se il Petrarca avea narrata qui la vita di singoli personaggi insigni nell'assieme, invece i quattro libri *Rerum Memorandarum* dànno fatti, avvenimenti, sentenze come notevoli in sè ed ordinate secondo il loro carattere, non secondo le persone cui appartengono. Come fece Valerio Massimo nella sua raccolta di esempi, che gli avea ispirata in generale l'idea del suo lavoro, così il Petrarca raggruppò i suoi aneddoti ed esempi in rubriche, secondo il fenomeno generale, la virtù, la qualità umana, alla cui illustrazione possono servire, e così egli seguiva anche il suo modello, quando in ogni capitolo separava le cose patrie, cioè romane, da quelle forestiere, e faceva preceder queste da quelle. A ciò però ha aggiunto qualche volta una terza categoria, cioè esempi moderni, specialmente dalla vita di re Roberto di Sicilia, così spesso da lui lodato, poi anche alcuni aneddoti su Dante, Dino Fiorentino, Castruccio Castracani, Uguccione della Faggiuola ed altri. Questa parte, ch'egli teneva come affatto accessoria, per noi oggi è la più attraente, ed è solo a deplorare che l'autore sia stato qui troppo scarso. La gran massa delle narrazioni è al solito attinta agli scrittori dell'antichità. Pei suoi contemporanei era di grande utilità una tale impresa, la riunione di tante notizie erudite dalle fonti più diverse; col progresso del sapere naturalmente l'importanza della compilazione è andata quasi del tutto perduta.

I libri *Rerum Memorandarum* son cominciati dopo il *De Viris*

Illustribus, come mostra il passo dell'*Africa* (IX, 254 sgg.), nel quale il Petrarca fa profetizzare da Omero ad Ennio la composizione di entrambi; la seconda opera è anche citata nella prima (verso la fine). Come per altre delle sue opere, l'autore continuò a lavorare in questa per un lungo spazio di tempo, già nel decembre del 1344 era occupato nel capitolo sui sogni (*Fam.* V, 7). Il passo intorno a Clemente VI, l. II, cap. 1 (p. 460) dev'essere scritto prima del 1352, poichè parla del papa come di persona ancor vivente; ma immediatamente prima di questo si trova un esempio che, come sembra, non può essere stato accolto che verso il 1368; qui si parla di un tale che possedeva una meravigliosa forza di memoria e che, giusta le particolarità notate, non è altri che Sacramor de Pommiers, il corriere dell'imperatore Carlo IV, e amico del poeta; questo Sacramor l'invitò il 1354 a Mantova, l'accompagnò il 1356 nel viaggio in Germania, e il 1367 o 1368 entrò nel chiostro; ora quest'ultimo avvenimento è già menzionato nel passo del *Rer. Mem.* Si nota qui adunque un procedimento che il Petrarca ha tenuto spesso anche altrove, cioè di aggiungere dopo lunghissimo tempo ancor dei tratti nei suoi scritti e d'inserirli tra quelli di data molto più vecchia. Neppur questo lavoro fu condotto a termine; anzi ciò che possediamo non può essere che una piccola parte di quella raccolta estremamente ampia, che l'autore aveva in mente, poichè il principio del secondo libro ci fa supporre ch'egli volesse trattare di tutte le virtù (1), e là dove l'opera s'interrompe ora, egli non ha ancor conchiuso ciò che avea da dire sulla prima virtù, la *Prudentia*, e sulle cose che stanno in relazione con essa.

Le poesie e le lettere del Petrarca son ricche di moralizzazioni; una tendenza pratica compenetra anche i due grandi lavori storici; ma i trattati propriamente morali sono per la loro concezione un po' più recenti di questi ultimi e spettano già ad un'età più matura dell'autore, ciò che ci mostra in lui uno svolgimento molto naturale del pensiero. Il moralizzare avviene qui anche con uno spirito alquanto diverso; col progresso degli anni il Petrarca cominciò a darsi sempre più agli studii teologici, i quali, come dice

---

(1) Cioè delle quattro virtù cardinali; poichè egli esclude più volte espressamente dal suo piano le cose teologiche, v. I, 2, p. 452 e IV, 2, p. 519.

egli stesso (*Sen.* XVI, 1), in età più giovane avea tralasciati affatto per la lettura degli antichi; quindi la sua maniera di veder le cose prende un indirizzo ascetico, che però non riporta completamente la vittoria in lui, ma deve patire accanto a sè sentimenti ed inclinazioni contrarie. L'anno 1347 visitò suo fratello Gherardo, che era divenuto monaco certosino nel chiostro di Montrieu in Provenza; quella vita di contemplazione, di abnegazione, di santificazione gli fece un' impressione profonda, e scrisse ai monaci del convento il libro *De Ocio Religiosorum,* un elogio del disprezzo del mondo, una predica ascetica sulla vanità del terrestre e sulla sapienza di coloro i quali lo fuggono. Questo trattato non è stato finito prima del 1356, poichè in l. II (p. 355) troviamo un'allusione alla battaglia di Poitiers. Un anno prima, cioè il 1346, avea cominciato in Valchiusa il libro *De Vita Solitaria.* Lo dedicò ad uno dei suoi più cari amici, Filippo di Cabassoles, il quale era allora vescovo della piccola città di Cavaillon, vicina a Valchiusa, e salì sempre più alto in appresso, sino a cardinale. Anche questo trattato non fu finito che dieci anni dopo, il 1356, come dimostrano i fatti storici ricordati in l. II, sect. 4, cap. 2, e inoltre l'osservazione dell' autore nella lettera scritta il 1366, *Sen.* VI, 5, ch'egli mandava il libro all'amico con un ritardo di dieci anni, perchè in tanto tempo non avea potuto avere una copia secondo il suo desiderio. Un capitolo, quello su San Romualdo, è stato aggiunto ancora parecchi anni dopo la pubblicazione (*Sen.* XVI, 3). Come si vede da lettere del Petrarca, egli ha raccolto gran plauso per quest'opera: Filippo di Cabassoles la reputava tanto, che quand'era già cardinale, desinando con persone ragguardevoli, la faceva leggere a tavola, dove per altro non si faceva che la lettura della sacra scrittura.

Il Petrarca ha aperto il suo elogio della vita solitaria con un parallelo tra la maniera come passa il giorno l'uomo affaccendato in città e quella dell' uomo che vive quietamente in campagna, per conchiuderne quanto sia da preferirsi quest' ultima. Ma per questo contrapposto egli si è scelto fra' cittadini giusto un prototipo di malvagità e di vizio, che non s'impaccia che d' inganno, usura, oppressione e truffa, mentre il suo uomo della solitudine è l'uomo più candido e più innocente, e soltanto occupato sempre a servire e a lodare Iddio. Ch' egli qui esagerava, e che anche nella città potrebbe vivere un brav' uomo, bene l'ha veduto egli

stesso; ma egli sostiene che queste son rare eccezioni. Altrove, con un' incertezza che mostra quanta poca ragione si aveva a voler far di lui un pensatore ed un filosofo, abbandona anche questo punto di vista, e protesta che non vuol dar precetti ad altri, ma parla soltanto conforme al suo proprio modo di pensare e di sentire, essendo diverse le nature degli uomini (l. II, sect. 4, cap. 1). Per la sua natura certamente era questa maniera di vita la più desiderabile e la più adatta, un'esistenza tranquilla, scorrendo nelle considerazioni devote e nelle occupazioni letterarie, l'unione della vita dell'eremita con quella dell'erudito. Innanzi a queste inclinazioni cedono per lui tutte le altre occupazioni dell'uomo; il significato dello stato, della famiglia non entra in considerazione, le donne sono le autrici di ogni male e di ogni disturbo, la cui sola presenza, l'ombra sola è già di danno, sieno anche le migliori del loro sesso (l. II, sect. 3, cap. 3). E questo diceva colui che cantava di Laura, e sol poche righe più sù aveva lodata la Vergine Maria. È un ideale affatto egoistico che svolge qui, e confessa che ben sarebbe più sublime e più bello non vivere solo per sè, ma anche servire e giovare ad altri; ma, mentre dubita quasi se vi sieno uomini tali, si sente egli stesso troppo bisognevole di aiuto, per poter pensare ad altri; gli dà abbastanza da fare il salvar sè stesso dai pericoli di questo mondo, ed egli medesimo non è ancora arrivato a quella quiete contemplativa che desidera. Il suo spirito non si è posto ancor sufficientemente in armonia colla sua dimora, e sospira che le passioni non hanno ancor perduto il dominio su di lui. Queste considerazioni occupano il primo libro; il secondo dà conferma ad esse in numerosi esempi di uomini celebri, sacri e profani, i quali hanno amata la solitudine; è dunque in maggior parte una compilazione di notizie erudite, come le opere storiche.

Quando un uomo come il Petrarca, il quale ha sentito così caldamente le vere attrattive della solitudine, il quale possedeva un senso così suscettivo per le bellezze della natura, come provano numerosi luoghi delle sue poesie, quando un tal uomo scriveva un libro speciale sulla vita solitaria, si sarebbe dovuto ben aspettare qualche cosa di straordinario e tutt'altro da quello che in realtà questo libro offre. Bello e degno del poeta Petrarca è il periodo finale dello stormire dei rami e del mormorio delle onde, che approvano le sue parole. Certo, un sentimento caldo e sincero giaceva qui a fondamento; ma nell' esprimerlo sovrabbonda troppo

l'erudizione da una parte, e dall'altra l'esagerazione ascetica, e ciò che sarebbe bello ed attraente come espressione del sentimento, perde il suo effetto come moralizzazione.

I trattati morali del Petrarca per la loro tendenza sono perfettamente medioevali, solo che anche in essi si manifesta l'amore ardente dell'autore per l'antichità classica. Cita con predilezione speciale gli autori romani, ed in mezzo a quel disprezzo di eremita e di monaco per i beni morali che la comunanza degli uomini produce, non può fare a meno di celebrare con orgoglio patriottico la potenza e grandezza del popolo romano, il cui uso energico dell'esistenza terrestre è il giusto contrario dell'ideale della vita da lui presentato.

In guisa ancor più rigida che nelle due opere nominate si estrinseca la veduta ascetica nel libro *De Remediis Utriusque Fortunae*. È dedicato ad Azzo da Correggio, il quale era egli stesso un esempio insigne di rapido mutamento di fortuna. Troviamo fatta parola della sua occupazione all'opera intorno al 1360 (*Fam.* XXIII, 12); fu finita il 5 ottobre 1366. È perciò un lavoro dell'età avanzata, e così se ne comprende tanto meglio il carattere. Si divide in due libri, il primo intorno alla felicità, il secondo intorno all'infelicità; ognuno alla sua volta consta d'un gran numero di brevi dialoghi. La gioia o speranza nella prima parte vantano una felicità già esistente o in prospettiva; il dolore o la paura nella seconda lamentano un'infelicità presente e imminente, e la ragione risponde ogni volta qua e là calmando que' sentimenti, distruggendoli con la dimostrazione della loro insussistenza. I varii accidenti della vita umana, che posson dar causa a gioia o tristezza, vengon presi in considerazione l'un appresso all'altro nella maggior compiutezza possibile, dal massimo sino al minimo, dal conseguimento del regno, del papato, dalla perdita del dominio, degli amici, e dalla propria morte sino alle molestie cagionate da dolor di denti, da ranocchie, topi e pulci. Doveva essere un libro, i cui singoli passi si cercassero e consultassero all'occasione, secondo la posizione in cui uno si trovasse; per ogni particolare che potesse accadere, qui, come dice la prefazione, doveva essere in pronto il rimedio, affinchè uno non s'innalzasse troppo nella buona fortuna, non perdesse il coraggio nell'avversa. Questo sforzo di trovare un freno per ogni trasporto della gioia, per ogni dolore un balsamo, portava ad esagerazioni, specialmente che il Petrarca

non si contentava di rimuovere l'eccesso nell'apprezzamento delle cose, ma rappresentava tutte quante le cose semplicemente come niente, sicch'egli dichiarava persino stoltezza la mestizia per la morte di amici e di parenti. Non è anche da meravigliarsi ch'egli qui cadde in contraddizione con sè stesso, quando una volta vuol distruggere la gioia per la nascita di un figlio qualificando i figli come un peso pel padre (I, 70), e l'altra volta risponde al lamento per l'angustia delle grandi famiglie con ciò, che i figli sono la maggior ricchezza pe' genitori (II, 12).

Tutto il trattato, con la sua grande estensione, la monotonia e la ristrettezza del punto di vista, fa un' impressione molto svantaggiosa, e la lettura continuata, per la quale di fatti l' autore stesso non l'avea destinato, oggi è per noi un' impossibilità. Pure, come il Koerting (1) mostrò, anche qui si sono immischiati certi elementi, che devono la loro origine ad uno spirito diverso, cioè le autorità e gli esempii di cui il Petrarca si serve a sostegno dei suoi ammaestramenti, e che sono di nuovo presi quasi esclusivamente dall'antichità classica. Dove vien a parlare di questi argomenti favoriti, non si può astenere dal fare digressioni, che non stanno in alcuna connessione, anzi piuttosto in contraddizione, con il vero scopo morale. Se biasima il diletto per quadri, statue, edifici, pietre incise, deve aggiungervi notizie della storia delle belle arti presso gli antichi; se parla della vanità della gioia per bei cavalli, non può tralasciare di ricordare l'amore di Alessandro Magno e di Augusto pe' loro destrieri; se si tratta dei piaceri della pesca, son nominati Sergio Orata, Licinio Murena, Ortensio e Lucullo.

Molto più interessanti degli altri scritti morali del Petrarca sono i dialoghi *De Contemptu Mundi.* Il principio è un' imitazione della *Consolatio* di Boezio. Quando l'autore riflette angosciosamente, com'è venuto al mondo e come deve lasciarlo, gli appare con figura raggiante di luce, la Verità qui, la quale però non discorre essa stessa con lui, come fa la Filosofia con Boezio; in sua compagnia si trova sant'Agostino, cioè quello scrittore religioso che il Petrarca venerava sopra tutti quanti, così che portava sempre con sè un esemplare delle sue *Confessioni.* Il santo imprende ora a

---

(1) *Petrarca's Leben und Werke,* p. 557 sgg., Lipsia, 1878.

ricondurre il suo scolare dalla via storta, su cui cammina, alla via della salvezza, ed in presenza della Verità che ascolta, in un colloquio di tre giorni lo porta a riconoscere sè stesso e la nullità delle sue cure sin allora. In questi dialoghi il Petrarca voleva manifestare l'intimo dell'anima sua: e' non doveva essere un lavoro letterario, non destinato, come altri libri, a procacciargli fama, ma servire a suo proprio uso, fargli presente sempre di nuovo lo stato dell'anima sua. Perciò egli chiama il libro nella prefazione il suo *Secretum* e l'ammonisce di fuggire la pubblicità. Di certo noi qui pure cerchiamo invano una confessione affatto spoglia di pretese, l'effusione di un cuore che occupato di sè stesso abbia dimenticato interamente il mondo esteriore. Anche qui cita gli antichi, nota alla fine della prefazione espressamente che usa la forma dialogica come l'avea imparata da Cicerone e questi da Platone; interpreta un passo di Cicerone (p. 381), dimostra un altro come il pensiero fondamentale di un libro di Sant'Agostino (p. 382); predica contro l'amor della gloria, e si fa citare dal santo versi della sua *Africa* con lodi (specialmente p. 413). Le pretese letterarie, ch'egli negava, non sono quindi scomparse interamente.

Il *Secretum* era già scritto il 1342 o 1343, poichè nel terzo dialogo (p. 398) è detto ch'egli nutriva nell'anno sedicesimo l'amore per Laura. È dunque il primo dei trattati morali e mostra perciò ancora specialmente vivace la lotta nell'anima sua. Sant'Agostino è la personificazione di una voce, la quale a quel tempo cominciava a farsi sentire sempre più frequentemente in lui, una voce, la quale condannava ciò a cui s'era attaccato il suo cuore, ciò che costituiva il contenuto del suo pensare e del suo sentire, le sue inclinazioni terrene, soprattutto il suo amore per Laura e il suo desiderio di gloria e d'immortalità letteraria. Questi dialoghi sono la rappresentazione delle lotte interne, le quali si ripetevano così spesso in lui, ma colta in un momento in cui l'idea ascetica pareva guadagnare il sopravvento. Agostino, la ragione predicante dello spiritualismo, apparentemente è sempre vittorioso nelle sue argomentazioni; l'autore confessa umilmente tutte le sue debolezze, confessa che il suo amore è peccaminoso, benchè per la più virtuosa donna, che la gloria, per cui si affaticava con tanti travagli, è un fantasma aereo, che solo ha valore una occupazione dell'uomo, quella per le cose eterne, la salute dell'anima, approva i consigli del santo, si propone di seguirli, di disprezzare ogni cosa terrena. Però, allorchè

Agostino pretende ch'egli subito faccia sul serio ed interrompa i suoi lavori letterarii, l'*Africa* e il libro degli uomini illustri, si fa evidente quanto in lui sono ancora malsicure ed oscillanti le risoluzioni di rinunzia e di santificazione; abbandonare così senz'altro le cose più care a lui, gli riesce impossibile; prima vuol menare a termine i còmpiti profani, che ha cominciato a fornire, dopo si farà la grande conversione. Si sa che significa un tal proponimento per l'avvenire; anche Agostino non è senza sospetti, e nell'autore stesso si solleva all'ultimo il dubbio sulla sua propria forza: « Oh, possa accadermi ciò di cui tu fai preghiera, ed io guidato da Dio uscire incolume da tanti errori, e mentre seguo chi mi chiama, non far levare io stesso la polvere negli occhi miei; possano i flutti dello spirito quietarsi, il mondo tacere, e il destino non sollevarmisi contra! »

Così queste confessioni, sebbene non interamente così sincere, come prometteva l'autore, pure dipingono perfettamente uno stato molto interessante di animo: sono di gran valore per riconoscere il suo carattere e il suo modo di sentire, specialmente per la natura del suo amore e de' suoi intenti artistici, e dànno parecchi tratti importanti per la sua biografia.

Ed un valore biografico grandissimo hanno le copiose raccolte delle lettere latine in prosa. Su nessuno degli scrittori più antichi siamo provveduti di notizie autentiche con tanta abbondanza, come sul Petrarca, grazie a questa vasta corrispondenza pervenutaci, specialmente che egli, persuaso della sua propria importanza, amava narrar molto di sè e degli avvenimenti della sua vita; ha persino composto un'autobiografia, certo molto breve, la lettera *ad Posteros*. E non solo si trovano nelle lettere petrarchesche notizie su lui medesimo, ma anche su altri scrittori contemporanei, segnatamente sul Boccaccio, e sulle correnti intellettuali dell'epoca. Ma quest'importanza come documenti per la storia letteraria non la si deve riguardare come equivalente col valore estetico assoluto. Ciò che noi stimiamo l'essenziale in una corrispondenza epistolare, ciò che ce ne rende così attraente la lettura, è il carattere dell'intimità. Veder un grand'uomo ne' suoi rapporti privati, seguirne l'opera e i sentimenti di giorno in giorno, vedere come si riflettono in lui gli avvenimenti ordinarii della vita, gettare uno sguardo nel suo interno, quand'egli parla coi suoi amici con tutta ingenuità e senza pensare al pubblico, questo è ciò che cerchiamo prima di tutto in una raccolta di lettere.

Ma appunto questo troviamo di rado in quelle del Petrarca. Le sue lettere sono imitazioni di quelle dell'antichità, di Cicerone e più di Seneca, son produzioni dotte, letterarie. E tal valore attribuivano ad esse anche gli amici; costoro lo assediavano nella sua biblioteca, s'impadronivano, per pigliarne copia, delle lettere, che aveva scritte ad altri, prima che fossero mandate (*Fam.* V. 16). E ciò era naturale; essi vi trovavano uno stile, quale nessuno dei contemporanei era capace di scrivere, ed una quantità di notizie erudite, le quali allora nella scarsezza di libri erano preziosissime. Il Petrarca stesso non pensava altrimenti; quando una volta, appunto per colpa di quegli amici ammiratori, va perduta una lettera a Guido Settimo, egli n'è inconsolabile, ne cerca giorno e notte, e scusa poi questa vanità con ciò, che essa era in realtà di un valore affatto speciale, e non solo bella, ma anche utile e piena di buoni ammaestramenti (*Fam.* V, 16, 17). Molte delle lettere sono infatti dissertazioni morali di considerevole lunghezza, infarcite di citazioni di autori classici, ch'egli, per la grande sua lettura, avea pronte per ogni cosa, e così avviene che alcune nelle edizioni complete delle sue opere figurano come libri a parte. Il Petrarca veramente ha affermato parecchie volte che scriveva ai suoi amici, senz'alcun'arte e fatica, ciò che gli veniva sulla penna, ma a queste assicurazioni non bisogna credere che con certo limite; pure egli nella medesima lettera a Francesco Nelli (*Fam.* XVIII, 8), in cui le ha ripetute, manda una correzione ad una lettera precedente, correzione che gli era frattanto venuta in mente. L'autore stesso ha poi riunita e pubblicata la corrispondenza, e, facendo questo, ha limato, mutato, tolte le ripetizioni (v. *Praef. Fam.*). Di tal ritoccamento posteriore si trovan parecchie tracce molto sorprendenti, parlandosi in alcune lettere di avvenimenti che seguirono anni dopo la data delle medesime, e non potevano dunque essere inseriti che più tardi. Nelle lettere petrarchesche la cosa non sta anche, come in quelle di tanti altri, così, ch' esse fossero composte prima senza nessuna intenzione letteraria, e soltanto dopo destinate alla pubblicità; egli invece a questa pensava manifestamente dal bel principio, e ne siamo sicuri per una gran parte. Una delle raccolte, quella delle *Seniles*, fu cominciata subito con la prima lettera, allo scopo di accogliervi quelle che dovevano ancor essere scritte, e così anche sta il fatto per l'ultime delle *Familiares*, poichè esse sono aggiunte ancora dopo composta la raccolta.

Le lettere del Petrarca, per quanto possan essere preziose per altro rispetto, formano il principio di quelle corrispondenze di carattere specificamente letterario, le quali nell' epoca del rinascimento non andarono che troppo crescendo; il loro studio è ricco d'insegnamento, ma non di diletto.

La prima raccolta e più copiosa l'intitolò *Rerum Familiarium Liber*, per distinguerla dalle *Epistolae*, come egli avea già designate le lettere poetiche (*Praef. Fam.*, p. 23), e la dedicò al suo amico Socrate (1359); comprende 24 libri. Le ultime delle lettere contenutevi provengono dal principio del settimo decennio, una anzi (XXIII, 19) dal 1366. Ma già il 1361, prima di conchiuder questa, avea dato principio alla seconda grande raccolta, la quale dovea riunire in sè tutte le lettere, quante ne scriverebbe ancora sino alla sua morte. La chiamò *Rerum Senilium Liber* e la dedicò all'altro amico Francesco Nelli.

Il latino, in cui il Petrarca scrisse le sue opere, egli lo considerava come il solo organo appropriato per lo stile più elevato dell'arte e per la gravità della scienza; l'uso del volgare era nuovamente quasi tutto ristretto alla poesia amorosa, come al principio della letteratura italiana. Senonchè il latino era sempre una lingua morta, appresa mediante lo studio, ed appunto lo sforzo del Petrarca di ricondurlo dalla tradizione guasta del suo tempo alla purità ed eleganza, recise ancora i pochi fili, i quali lo legavano con l'uso nella vita reale, nello Stato e nella Chiesa. Per quanto grande perciò è stato qui il merito dell'erudito, lo scrittore ne doveva soffrire; la vera forza poetica non la possiede se non la parola che abbiamo sulle labbra, pel suo collegamento immediato co'nostri sentimenti, per la serie di idee ed immagini, che la ridesta involontariamente nello spirito. In una locuzione acquistata a fatica doveva andar perduto molto della spontaneità, del colore personale, e lo stile non poteva arrivare ad una distinta individualità.

E come qui dove adoperava la lingua dell'antichità, così per certo riguardo sta la cosa generalmente per gli elementi dell'arte classica, che han trovato ricetto nelle opere del Petrarca. Il classicismo era forte anche prima nella letteratura italiana; ma col Petrarca muta completamente aspetto. Gli autori de' *Fiori*, dei romanzi, delle novelle, delle traduzioni del sec. XIII, i quali ammiravano l'antichità e credevano di conoscerla ottimamente, se la travestivano nelle idee e ne' costumi del proprio tempo. La Commedia di Dante è piena di

nomi antichi; vi abbiamo Caronte, Minosse, Pluto, le Furie, il Minotauro, Gerione e i Centauri, i fiumi infernali, Catone nel *Purgatorio*, e tanti altri, ma in lui sono soltanto nomi ed esteriorità che son rimaste, ed affatto mutate, schiettamente cristiane e medioevali, son le persone e le cose disegnate per quelle. Dante narra favole classiche, ma sempre con colore proprio; cerca persino di tradurre versi di Virgilio; ma, quando questi appaiono nella Commedia, già non sono più gli stessi, il suo genio potente li ha trasformati e fatti cosa sua; quel Virgilio che Dante avea in testa, già non era più il vero Virgilio, egli avea presa una fisonomia medioevale, dantesca. Il Petrarca non conosceva quasi che i medesimi autori dell'antichità, che avevan letti anche i suoi predecessori, come Brunetto Latini e Dante (1), ma egli li avea studiati con più completo abbandono alle loro idee e con maggiore profondità, s'era affaticato a comprenderne immediatamente lo spirito. Egli libera il mondo antico dal suo mascheramento medioevale, vuol riconoscerlo nella sua purezza e verità, com'esso è stato realmente. Quindi vi è una differenza considerevole fra il classicismo prima del Petrarca e quello dopo di lui; quello lo si può qualificare in certo modo ancora tradizione, erano idee, giudizi, nozioni che il medio evo tramandava di generazione in generazione, imprimendovi il proprio stampo; essi si accrebbero col tempo molto considerevolmente, ma lo spirito vi rimase lo stesso. Il Petrarca invece volta le spalle alle idee tradizionali, ritorna alle fonti stesse, ed il Rinascimento comincia. Il Petrarca è il fondatore degli studii moderni dell'antichità; questo è il suo gran merito; ma non lo si dimentichi questo: esso è il merito di un erudito, non quello di un poeta. Quello che da un lato si mostra come un gran pregio, ciò che fonda la sua gloria nella scienza, doveva dall'altro lato pregiudicare le sue proprie creazioni, ponendolo in maggiore dipendenza da' suoi modelli. Nelle sue opere latine si sentono i vincoli che gl'impediscono il volo. Qui al principio del Rinascimento, con quell'entusiasmo immenso per tutto ciò ch'era antico, e che or ora si veniva a conoscere, si dovevano certamente accogliere questi elementi antichi con un certo imbarazzo; la libertà, ed uno sviluppo che menava ad una trasformazione, a qualche cosa di nuovo ed originale, non poteva venire che molto più tardi, quando

(1) Koerting, l. c. p. 467.

tutte quelle idee e conoscenze erano giunte a maturità, assimilate alla vita moderna, e si acquistavan senza tanta fatica.

Tutti questi limiti ora erano spariti quando egli per la sua poesia si serviva dell'organo naturale, della sua lingua propria; nelle poesie italiane si è potuta esprimere liberamente la sua individualità, e sviluppare nel modo più completo il suo ingegno poetico. Egli stesso si aspettava l'immortalità dalle opere latine, specie dall'*Africa* e dal libro *De Viris Illustribus;* delle sue poesie volgari, dove le menziona, ha parlato quasi sempre con espressione di disprezzo, come di trastulli che erano buoni sol per gl'incolti e per la plebe: *vulgaria iuvenilium laborum meorum cantica*, li chiama in *Fam.* VIII, 3 (1349), *quorum hodie pudet et poenitet, sed eodem morbo affectis, ut videmus, acceptissima*, e in *Sen.* XIII, 10, circa un anno e mezzo prima della sua morte, scriveva, mandando il suo canzoniere a Pandolfo Malatesta signore di Pesaro: « Malvolentieri, lo confesso, vedo diffondersi in quest'età le mie stoltezze giovanili, delle quali io desidererei che fossero ignote a tutti, anche a me se fosse possibile ». Senonchè in questi giudizi una parte per lo meno è da mettere a conto di modestia esagerata, come l'ha mostrata anche rispetto ad altre sue opere. S'egli in realtà avesse ritenuto di nessun valore questi prodotti della sua penna, difficilmente avrebbe adoperata tanta cura a limarli, come si mostra ne' frammenti pervenutici de' suoi autografi, e alle poesie della seconda parte e a' *Trionfi* fu occupato sin nella sua vecchiezza. S'egli, come dice nella medesima lettera, *Sen.* XIII, 10, dovette vedere che queste poesie amorose divennero più popolari di tutte le altre opere sue, pure questo gran favore non sembra, in fin de'conti, essergli spiaciuto, e perfino giunse a deplorare di non aver preveduto questo giudizio del pubblico, perchè allora avrebbe composte di tali poesie in maggior numero ed in forma più perfetta (Son. *S'io avessi pensato*).

E come al tempo suo, così giudicò il gran pubblico dei tempi successivi. Si son sempre preferiti i sonetti e le canzoni alla sua epopea, all'epistole, ai trattati e alle compilazioni. E si aveva ragione, checchè possano dire in contrario alcuni biografi moderni del poeta. Le poesie italiane sono la creazione più originale e più considerevole del Petrarca.

Nei trattati morali del Petrarca è scomparso il metodo scolastico del medio evo; filosofa alla maniera dei moralisti romani, di un Cicerone e di un Seneca, cioè in una maniera alquanto superficiale,

spesso prolissa e declamatoria, ma pur chiara e semplice, senza l'apparato pomposo e strascicante della scuola. Gli scolastici erano i suoi nemici; egli combatteva la vecchia pedanteria e falsa sottigliezza, l'idolatria dell'autorità di Aristotele, e a spostare la quale han contribuito fortemente le sue opere. Questo era di certo un merito ed un progresso. Ma non si deve voler fare di lui un gran filosofo. La grandezza scientifica di un uomo vien pur riposta nelle importanti idee originali, delle quali ha arricchito il pensiero, ma queste idee originali importanti nessuno sinora le ha constatate nel Petrarca. Il Petrarca era un erudito, le sue conoscenze derivano dagli scrittori dell'antichità; la sua scienza, come in generale quella dell' epoca, era un riprodurre, un risuscitare, e non poteva essere altra. L' importante ne' suoi lavori d'erudizione non è tanto la quantità del sapere accumulatovi, quanto la generale maniera e direzione de' suoi studii, i quali divennero l'inizio di una novella cultura. Il Petrarca non era originale nelle sue idee, ma ne' suoi sentimenti, quindi non un gran pensatore ma un gran poeta; il poeta e l'uomo sono quelli che c' interessano in lui, e le cui tracce ricerchiamo anche nelle opere prosaiche in mezzo alle prolisse moralizzazioni ed un' erudizione antiquata naturalmente dopo il progresso del sapere.

Erudito era anche l'ideale politico del Petrarca, ch'egli, come vedemmo, ha cercato così spesso e sempre invano d' introdurre nella realtà. Mancava a' suoi pensieri profondità e chiarezza, perchè non si erano svolti nel suo proprio spirito. Dante aveva un sistema politico; può essere stato falso e ristretto; ma era sua proprietà; l'aveva penetrato col suo pensiero e lottava per esso con tutto l'ardore della sua natura passionata. Il Petrarca era un patriota entusiasta; ma le sue idee erano generali e non sufficientemente determinate, l'idea generale della libertà, quella della patria, dell'Italia; sognava il ristabilimento della grandezza romana, a preferenza della repubblica, e poichè questa non era possibile, della monarchia. Voleva che papa ed imperatore dovessero venire a Roma a rendere alla città l'antico splendore; ma non riflette come le due potestà debbano esistere l' una accanto all'altra. In *Sen.* VII profetizza, scrivendo ad Urbano V (1366), « che sinacchè Roma sarà abbandonata dai suoi sposi e privata de' suoi occhi, nè le sorti dell'umanità prenderanno il loro giusto andamento nè le regioni della cristianità troveranno pace. Se ella riacquisterà uno de' suoi sposi, sarà

bene, ma se entrambi, sarà ottimo, glorioso, felice. » Egli non andò mai oltre questa formula vaga di papa ed imperatore in Roma. Anche nella politica poi non era un pensatore, ma un poeta, non capace d' immischiarsi con l' opera o col consiglio nell'andamento degli avvenimenti reali, ma ben lo era di dare al suo sentimento sincero, all'amore per la sua patria una voce eloquente e commovente; questo fece in molti passi delle sue opere latine, ma soprattutto nella celebre canzone all' Italia:

Italia mia, benchè il parlar sia indarno,

una delle poche poesie italiane che non trattino di amore, ed insieme una delle più belle che ha mai scritte.

Il Petrarca vede la sua patria in preda all'anarchia, lacerata da continua guerra, e si volge ne' suoi versi contro ciò che crede la causa del male, contro le truppe mercenarie straniere che cominciavano a riempire la penisola. Degli eserciti discesi con gl' imperatori tedeschi, specialmente di quello di Ludovico il Bavaro, erano rimaste nel paese schiere di soldati; di mano in mano crebbero sempre più per nuovi rinforzi e formarono bande sotto determinati duci, come specialmente la famigerata *Grande Compagnia*, la quale scorreva taglieggiando di provincia in provincia. Fu questa l'origine dei condottieri in Italia; i principi e le città si servivano di queste bande per le loro guerre tra di loro, e d'allora decadde sempre più il valore guerresco degl' Italiani, i quali facevano combattere per loro le truppe assoldate. Il Petrarca risentì questo male come una vergogna ed un avvilimento della sua patria; in lui si solleva l'orgoglio del romano contro questi barbari, i quali vendono l'anima per denaro, contro il popolo senza legge, che Mario fece a pezzi, del cui sangue Cesare spruzzò in tante parti i campi, e a cui ora dà forza la discordia de' principi. Supplica perciò costoro di essere uniti, di obliare odio e gelosia, di aver a cuore la santità del suolo sotto il quale riposano madre e padre loro, e di serrarsi insieme per difenderlo; allora scomparirebbero presto queste orde dall'Italia, e tornerebbe pace e libertà:

Virtù contra furore
Prenderà l'arme, e fia 'l combatter corto;
Che l'antico valore
Negl'italici cor non è ancor morto.

Il sentimento, il quale si estrinsecò sì bello e vigoroso in questa canzone, era generale, e lo è rimasto per secoli, perchè la piaga che gli dette l'origine rimase e peggiorò, e così anche la canzone all'Italia ha serbata una freschezza ed una grazia giovanile affatto speciali. Il Machiavelli rivolse alla fine del *Principe* i versi succitati al suo principe, quando l'invitò a cacciare i barbari, e nel nostro secolo era il canto della nuova Italia lottante per la liberazione dal dominio austriaco.

Il Petrarca era una natura delicata, di cuore molle e cedevole, perciò particolarmente suscettivo del sentimento dell' amicizia; pochi uomini l'hanno coltivata con tanto zelo come lui; e quanto gli era questa un bisogno, lo si vede dalla sua corrispondenza. Una volta ebbe l'idea di farsi una specie di paradiso dell'amicizia; dopo i terrori della peste del 1348, quand'ebbe perduti tanti dei suoi cari, concepì il disegno di passare il restante della vita insieme, sotto un sol tetto, con tre, che gli erano rimasti, Socrate, Mainardo Accursio e Luca Cristiano. Egli offerse loro perciò la sua casetta solitaria presso Parma; di là potevano vagando all'intorno godere di tutte le magnificenze d'Italia, lo splendore delle città, gli spettacoli della natura; ma se lor piaceva un altro luogo, era pronto ad accordarsi, a seguirli dovunque fosse; per godere della loro compagnia egli voleva abbandonar di buon grado tutto che soleva attirarlo a sè (*Fam.* VIII, 2-5). Questo pensiero non ebbe seguito; poco dopo dovette venir a sapere che Mainardo Accursio e Luca Cristiano in viaggio per Firenze erano stati aggrediti da ladroni, e il primo era stato morto.

Quando si vede com'è stato grande il numero dei suoi amici, e con qual amore essi gli rimasero affezionati per tutta la vita loro, si deve credere ch'egli abbia posseduta un' amabilità personale affatto particolare. Infatti le sue lettere mostrano una grande delicatezza, cortesia e indulgenza. Tali qualità poi gli dovevano essere di vantaggio soprattutto quando avea da trattare con principi. Parecchi di questi ultimi, co' quali stette in relazione, ci appaiono poco degni della sua amicizia e divozione. Tra' signori italiani di allora cominciava la politica a pigliar di già quell'indirizzo che ebbe il suo pieno svolgimento nel secolo XV e XVI e il suo ritratto nel *Principe* del Machiavelli. Era una politica personale, la quale non retrocedeva dinanzi a qualunque delitto per vantaggio del dinasta. Iacopo da Carrara, che il Petrarca

chiamò (*Fam.* XI, 2) « un uomo distinto per ogni lodevole qualità, ma specialmente per una straordinaria ed angelica dolcezza di carattere,..... il signore di Padova, anzi il padre della patria », s'era procacciata la signoria con l'uccisione del cugino, benchè, per quanto si riferisce, governava poi in maniera lodevole. Azzo da Correggio venne per tradimento in possesso di Parma, ingannò poi proprio colui che gli avea procurata la presa della città, ed al quale avea promesso di renderla dopo quattro anni, Lucchino Visconti, e la vendè, la sua patria, per 60000 fiorini d' oro ad Obizzo da Este. I nipoti dell' arcivescovo Giovanni Visconti, che gli succedettero nella signoria di Milano, il 1354, Bernabò e Galeazzo, erano tiranni feroci i quali si compiacevano delle crudeltà per sè stesse e senza scopo. Laonde si è accusato il Petrarca di fiacchezza di carattere, ch'egli non avesse guardato tanto pel sottile in siffatte cose, e per lo meno dev'essergli mancato anche qui lo sguardo sicuro nelle faccende pratiche della vita, cosicchè gli rimaneva nascosto il lato immorale della sua posizione. Ad ogni modo non ha abusato della sua influenza, presso i grandi della terra, a scopi cattivi, non se n'è procacciato de' vantaggi personali, anzi l'adoperò per la salute della sua patria o per ciò che gli sembrava tale. Ed anche del biasimo di adulazione è libero. Al certo egli ha soverchiamente stimati i meriti di re Roberto, ma era sincero in ciò, ingannava sè stesso e non altri; espresse la grande ammirazione pel monarca molto prima che lo conoscesse personalmente (*Fam.* I, 1, al più tardi nel 1326), e l'esprimeva più frequentemente proprio dopo la sua morte, quando non poteva aspettare più niente da lui. Quelle parole su Iacopo da Carrara sono scritte parimenti quando il principe era già morto, e ad Azzo da Correggio il poeta rimase legato di intima amicizia quand'era precipitato dall'altezza del potere, gli dedicò il suo libro *De Remediis* e pianse amarissimamente la sua perdita, sostenendo ch'egli era stato miglior uomo, e che solo invidia e calunnia avevano vituperata la sua fama (*Var.* 19), S'egli poi dirimpetto ai principi usò spesso un linguaggio che ci pare andar tropp'oltre nei suoi elogi, questo appunto non è che esagerazione rettorica, come si trova in modo tutto simigliante nelle lettere ad amici pari o più basso locati, ed oltracciò si deve riflettere che quando una volta trattava con principi, egli non poteva urtare contro il costume del suo tempo e di tutti i tempi.

Certo, sorprende in generale ch'egli, il lodatore della solitudine, che spesso ha predicata contro il vano splendore delle corti, entrò pure così frequentemente in relazione coi grandi. I suoi propri amici gli rimproverarono questa contraddizione in un'occasione, cioè il 1353, quando restò presso l'arcivescovo Visconti in Milano; persino il modesto Boccaccio si servì allora di parole energiche di disapprovazione, e l'accusava d'essere divenuto infedele a tutti i suoi principii tante volte manifestati, d'essersi messo in dipendenza di colui che poco prima ancora odiava fortemente, ch' era il nemico della sua patria, anzi egli non temeva di supporre come motivo della decisione dell'amico la bramosia di ricchezza. Il Petrarca se ne scusò dicendo che non si era potuto sottrarre alle preghiere insistenti dell'arcivescovo, e che non avrebbe trovato in nessun altro posto un luogo così adatto e tranquillo pe' suoi studi (*Fam.* XVI, 12 e *Var.* 25). Più tardi disse una volta le superbe parole che non egli era vissuto co' principi, ma i principi con lui (*Sen.* XVII, 2). Manifestamente egli non era insensibile ad onori e testimonianze di favore anche nella vecchiaia.

La continua abitudine di sentirsi lodare e celebrare, ebbe nel Petrarca per conseguenza una grande suscettibilità, quando una volta si levasse per eccezione un biasimo contro di lui; non ostante il riconoscimento, senz' esempio quasi, ch' egli trovò nei suoi contemporanei, pure si lamenta spesso di nemici ed invidiosi, di tali che lo perseguitano e l'impicciolisc ono, perchè a loro dà noia il merito altrui. Nelle sue polemiche mostra una gran violenza. Quando i versi dell'*Africa* subirono una critica in Firenze, accusò i fiorentini tutti quanti di arroganza e leggerezza nel giudicare; uno, che osò riprenderlo perchè in un verso latino aveva adoprata lunga una sillaba breve, lo qualifica di asino e di ubbriaco (*Epist. Poet.* III, 26). Il 1366 si riunirono in Venezia quattro giovani di nobile famiglia e dettero sul Petrarca una sentenza ridicola, con la quale lo dichiaravano un uomo buono, ma non dotto. La cosa più dignitosa era il tacere e lasciar cicalare gli stolti; ma non così Petrarca: egli compose (nel 1368) una scrittura *De sui ipsius et multorun ignorantia*, la quale nell'edizione di Basilea (p. 1141 sgg.) empie 27 pagine in foglio, una scrittura in cui afferma di esser tenuto ignorante da'suoi avversari solo perchè non giurava sull'autorità di Aristotele e perchè era un buon cristiano; accusa quelli adunque di irreligiosità, e si lagna

che in Venezia si conceda una libertà troppo illimitata alla parola, sicchè nessun nome comunque celebre vi è sicuro. Bene spesso s'è abbassato egli stesso in modestia esagerata; ma non era capace di tollerare o disprezzare critica altrui.

Per quel che riguarda la sua posizione nel mondo il Petrarca certamente fu un uomo molto felice. Era, se non ricco, pure abbastanza agiato per le rendite de'suoi benefizi, da potersi abbandonare alle sue inclinazioni, alla sua passione pe'libri, per lunghi viaggi, pel soggiorno tranquillo in campagna, senza il disturbo di cure domestiche; d'ingegno straordinario egli fu ammirato da tutti; colmato di onori dai principi. Eppure le sue opere son così piene di lagrime e di lamenti, e si lagna che la fortuna gli sia continuamente avversa. Quando raccolse le sue lettere notò egli stesso con dispiacere, come la piagnolenza in esse cresceva sempre più (*Praef. Fam.*) e ne addusse a ragione la perdita di tanti dei suoi cari. Egli che possedeva un senso così delicato per l'amicizia, dovette risentire con vivacità particolare gli strappi che faceva alla sua esistenza la morte di persone dilette. I suoi lamenti e le sue considerazioni, continuamente ripetute, sulla caducità della vita umana si comprendono di più in quel tempo di mortalità così enorme, com'è stata quella allorchè la peste apparsa per la prima volta il 1348, cominciò ad infierire sempre di nuovo e faceva innumerevoli vittime, fra cui molte persone che gli stavano da vicino. Egli stesso non era uno spirito forte che avrebbe potuto lottare virilmente con la sventura; per quante volte se lo proponesse, il dolore lo inteneriva e lo prostrava. Ed a ciò aggiungevasi un tratto profondamente melanconico nella sua natura, per cui si rendeva più suscettibile anche per le piccole amarezze della vita, sentiva una certa noia delle cose umane in generale e nello stesso tempo un continuo scontento col proprio stato interiore di peccabilità. Da ciò la sua irrequietezza ed instabilità; egli stesso nell'epistola poetica a Giacomo Colonna (1, 7), ha rappresentato così la cosa, come se la fuga dal suo amore sia stata la causa de' suoi viaggi; certamente ne fu più volte il motivo, ma di sicuro non l'unico (1); poichè li continuò anche dopo che la donna amata era morta, e il 1352, quando il doge Andrea Dandolo meravigliato l' inter-

---

(1) Cfr. Zumbini, *Studi*, p. 10 sgg.

rogò come mai potesse condurre una maniera di vita ch'era così poco in armonia con le sue occupazioni scientifiche, rispose (*Fam.* XV, 4): « Chi mai vuol prestarmi fede, mi creda questo, che se io trovassi mai sotto il cielo un luogo buono, anzi soltanto non cattivo, per non dire pessimo, io mi vi stabilirei con gioia e durevolmente; ma adesso, come se giacessi sur un letto cattivo e duro, io mi volto di qua e di là e non trovo la quiete, a cui aspiro così ardentemente. » Egli chiama una malattia dello spirito ciò che lo tormenta, e conchiuse la lettera *ad Posteros*, che è scritta il 1371 o 1372, parlando del suo ritorno in Francia nel 1351, colle parole: « Io tornai di nuovo in Francia, spinto da inquietudine, non tanto col desiderio di veder nuovamente cose vedute mille volte, quanto coll'intento di mitigare i disagi, alla guisa degl' infermi, cangiando di luogo. » Questa malattia dello spirito, la continua noia per le miserie dell'esistenza in generale è anche ciò ch' egli nel suo *Secretum* (*Dial.* II, p. 393 sgg.) designò come *acidia* e si è riconosciuto in ciò non a torto un principio di quella sofferenza morale, che si nomina oggidì il dolore universale. Ma di questo modo di sentire soltanto il principio abbiamo nel Petrarca, come si vede in ciò, che Sant'Agostino in quel passo del *Secretum* è in istato di procurargli un conforto ricordandogli la generale e necessaria miseria dell'umanità, mentre il dolore veramente universale trova nella idea delle sofferenze generali e necessarie della creatura tanto maggiormente il suo alimento, e, come nel Leopardi, le sue più sublimi ispirazioni. E poi mancava nel Petrarca ancora quello sconfinato sconforto che ha la sua ragione nel dubbio religioso.

Il Petrarca, il quale egli stesso era entrato di buon'ora nello stato ecclesiastico, era sinceramente religioso; egli deplorava vivamente l'empietà e la corruzione del suo tempo, e specialmente quella che era andata propagandosi nel cuore della Chiesa medesima. Vissuto dalla giovinezza in vicinanza della corte papale, aveva imparato ad aborrirla come il covo di tutti i vizi e di tutte le basse passioni. La città di Avignone, malgrado che avesse trovato qui l'oggetto del suo amore, gli era odiosa nel fondo del cuore, già per questa ragione che per essa era stata tolta alla sacra Roma la residenza dei papi: egli la suol chiamare la nuova Babilonia, col nome di quella città della corruzione descritta nell'Apocalisse. La scostumatezza del clero alto, del papa e dei cardinali ha fla-

gellata acremente in due egloghe, la sesta e settima, ed a preferenza si occupano di questo argomento le sue *Epistolae sine titulo.* Queste erano lettere ch'egli aveva scritte a suoi amici, ma a causa del loro contenuto pericoloso tralasciò in esse il nome del destinatario e, come sembra, per lo più o sempre anche il proprio (v. *Epistola* 11, alla fine). Appunto perciò non le accolse neanche nelle raccolte delle sue altre lettere destinate alla pubblicità, ma assegnò loro una sezione separata senza titolo (*sine titulo*), in contrapposto alle altre, ch'erano intitolate *Familiares* e *Seniles.* Egli non intendeva di lasciar capitare questa piccola raccolta, lui vivente, nelle mani di coloro, i quali potrebbero essere urtati dalle cose contenutevi, perchè temeva l'odio che attirerebbe la verità detta qui apertamente e non, come nell'egloghe, sotto il velo dell'allegoria; sol dopo la sua morte dovea farsi sentire questa voce di riprovazione. Nel fatto qui in alcuni passi, soprattutto nella lettera 18ª diretta a Francesco Nelli, i vizi della corte papale son rappresentati in tutta la loro nudità e nei colori più vivi e ributtanti. Ma questo sentimento d'indignazione pel vituperio delle cose sacre trovò la più completa espressione, come sempre, quando si servì per esso della lingua propria nei tre sonetti contro la curia. Quei sensi di aborrimento, i quali nelle lettere *sine titulo* perdono talvolta qualche cosa della loro efficacia a causa della prolissità, qui, specialmente nel sonetto *Fiamma dal ciel su le tue trecce piova*, appaiono condensati in poche frasi acri e vigorose, in cui si scorge la profonda eccitazione interna del poeta.

Intanto al concetto religioso del medio evo non bastava la semplice fede e divozione, essa non solamente poneva le cose celesti al disopra delle terrene, ma in generale non voleva concedere a queste nessun posto accanto a quelle; chi voleva conquistare il cielo doveva disprezzare il mondo. Anche il Petrarca divideva questa convinzione; senonchè in lui essa veniva a contrastare con l'indole della sua natura e con le idee, da lui ardentemente accolte, degli antichi, i quali amavano la terra. Prima si abbandonò interamente alle sue inclinazioni; ma poi seguì un lungo periodo di lotta e d'oscillazione, nel quale due concetti della vita, cielo e terra, si combattevano nel suo petto. La ragione in lui condannava i desideri e le preoccupazioni terrene, ma fantasia e senso lo ritenevano con le immagini seducenti dello splendore e del diletto di questo mondo; in lui combattevano l'uomo ed il poeta contro

l'asceta. Egli chiamava la gloria un flato di vento, un'ombra, un nulla, eppure nessuno ha mai amata la gloria più di lui; ne'suoi trattati imprecava contro le donne, e cantava di Laura nelle sue poesie; nel medesimo anno, nel quale incominciò il libro *De Vita Solitaria*, scrisse la canzone *Ben mi credea passar*, e di quest'anno o del seguente, in cui fu principiata la predica monacale *De Otio Religiosorum*, è il sonetto: *Qual mio destin.* « Non è ancor scorso il terzo anno, » scriveva il 1335 a Dionigi da Borgo S. Sepolcro (*Fam.* IV, 1), « dacchè quell'inclinazione perversa e cattiva, che mi possedeva tutto e dominava incontrastata nel mio cuore, cominciò ad averne accanto un' altra che la combatteva, e fra queste due da allora dura nel campo dei miei pensieri l'aspra ed ancor adesso indecisa battaglia per la signoria dell'uno o dell' altro uomo ». In una lettera a Giacomo Colonna (*Fam.* II, 9) diceva il 1336 che quando leggeva le opere di Sant'Agostino gli pareva qualche volta destarsi da un sonno profondo: « ma pel grave peso della parte mortale ricadono di nuovo le mie palpebre, e di nuovo mi desto, e di nuovo mi addormento. Le mie inclinazioni oscillano, i miei desideri combattono tra di loro, e combattendo mi dilaniano. » Così lottava in lui l'uomo esterno contro l'interno, e se Dio non aiutava, vincerebbe il primo. E nell' anno seguente nacque il suo figliuol naturale Giovanni, e circa lo stesso tempo in cui compose i suoi dialoghi con Sant' Agostino, dev' esser venuta alla luce sua figlia Francesca. Forse era appunto il pentimento per quegli errori che si esprimeva nelle parole della lettera a Giacomo Colonna, e che gli dava in parte l'incitamento ai dialoghi del *Secretum.* A queste vittorie delle voglie terrene seguiva poi tanto più veemente la reazione, i rimorsi di coscienza e le accuse di sè medesimo, le esagerazioni della propria colpa. I pensieri angosciosi della morte lo perseguitavano; egli cercava di prepararsi, di abituarsi all'idea. La notte, quando quell'idee l'assalivano, poneva il suo corpo nella posizione dei morenti, si rappresentava l'avvicinarsi dell'ultim'ora e la stessa agonia; ma invece di trovar calma e rassegnazione, saltava spaventato dal letto (*Secretum*, p. 380). Una volta nell'audace fiducia giovanile egli era andato a prendersi la corona d'alloro in Campidoglio; nove anni dopo (1350) andò nuovamente a Roma, ma con altra intenzione; egli peregrinava al giubileo ecclesiastico, e sua cura era la salute dell'anima sua. Da questo tempo, com'egli disse, fu capace di di-

venir padrone dei suoi sensi, nelle sue lettere e nelle opere l'elemento religioso guadagna sempre più terreno. Ma, quasi incosciente, perdurava il contrasto antico. Leggeva i santi padri, ma non trascurava neppure gli autori antichi; dispregiava la terra, ma ammirava la romana grandezza; si umiliava e si avviliva, ma non poteva sopportare che si toccasse la sua gloria; riempiva il suo trattato ascetico *De Remediis* di erudizione classica; scriveva (*Sen.*, XV, 4): *foemina ut in plurimis verus est diabolus*, eppure componeva le *Rime in morte di Madonna Laura*, e lavorava ai *Trionfi* ancora poco prima della sua morte.

In questi combattimenti dell'animo suo, in questo lottare della passione, che non può arrivare a dominare, eppure non si spegne, e divampa sempre di nuovo, si svolge una vita ricca e svariata, più importante ed interessante che tutti gli avvenimenti della sua vita esteriore, ne'quali non s' incarnò mai appieno il suo volere e sentire. Il suo spirito era più rivolto all'interno a ciò che succedeva nell'anima sua che alle cose del mondo di fuori, così egli era destinato a preferenza a poeta lirico, ed il massimo che abbia prodotto, quello in cui la sua individualità s' impresse più vivamente e più compiutamente e si realizzò artisticamente nella maniera più perfetta, sono appunto le sue poesie liriche, le rime italiane, in cui cantò il suo amore per Laura.

XIV.

Il Canzoniere del Petrarca.

La lirica italiana dai siciliani attraverso alla scuola poetica bolognese e fiorentina sino a Dante avea percorso un lungo cammino nello svolgimento; ma ora vi entra un elemento nuovo. La poesia del Petrarca non deriva dalla scuola; anzi, se vogliamo credere a lui, egli cercava coscientemente di emanciparsene, aspirava all' assoluta originalità. Quando più tardi pel suo silenzio costante su Dante cadde nel sospetto d'invidia o di gelosia verso quel suo predecessore, egli si giustificò in una lettera al Boccaccio (*Fam.* XXI, 15), con ciò, che Dante come qualunque altro poeta della lingua volgare gli era stato quasi sconosciuto, dacchè, quando era giovane e poetava egli stesso, avea evitata di proposito la lettura di rime italiane, per non cadere involontariamente nell'imitazione. Naturalmente ciò non si deve intendere alla lettera; anche il Petrarca non poteva cantare come l'uccello sull' albero, anch'egli aveva i suoi modelli. Ma almeno egli dovette accostarsi alla poesia senza quelle pretensioni dotte de' poeti anteriori, senza le intenzioni scientifiche, o, come disse in un sonetto *(S'io avessi pensato)*, cercò

> Pur di sfogare il doloroso core
> In qualche modo, non d'acquistar fama;
> Pianger cercai, non già del pianto onore (1).

Il poeta lamenta il suo dolore, parla con la sua donna, e così vuole veramente ed unicamente esprimere il suo sentimento, senza che dietro di esso si avesse a cercare qualche cosa di più. Il contenuto psicologico appare immediatamente come tale, senza circondarsi di un involucro di astrazioni e personificazioni. Qualche volta,

---

(1) È vero che in *Epist. Poet.*, 1, 1, parlando de' suoi versi italiani, dice proprio al contrario, di averli composti per la gloria. Il Petrarca non appartenne a coloro i quali non si contraddicono mai.

è vero, l'ideale del Petrarca ci sembra essere ancor l'antico; anche la sua donna è il tipo di ogni virtù e perfezione; anch'ella diffonde intorno a sè luce e benedizione (Son. *Le stelle e 'l cielo*):

L'aere percosso da' lor dolci rai
S'infiamma di onestate, e tal diventa,
Che 'l dir nostro e 'l pensier vince d'assai.
Basso desir non è ch'ivi si senta,
Ma d'onor, di virtute.

Par di sentire un Guido Cavalcanti o Dante giovine; ma subito segue una domanda, la quale nella sua ingenuità tradisce lo spirito così diverso dell'autore:

Or quando mai
Fu per somma beltà vil voglia spenta?

Che dunque la bellezza faccia tale effetto puro e virtuoso, se ne meraviglia il poeta stesso; bellezza e virtù vanno insieme, ma non son più una e la medesima cosa, la bellezza non è solo un'ombra e un simbolo della verità e virtù, ma cosa reale essa stessa. Malgrado quella tinta ideale, platonica della poesia, pure Laura non cessa di esser donna; si ama, si adora appunto perchè è donna e bella. L'amore non è più il mistico, che s'inchina dinanzi alla donna perchè vede in lei l'espressione di qualche cosa di superiore, di Dio, ma è l'amore come l'intendiamo ancor oggi, e così il Petrarca ancor oggi il vero cantore dell'amore.

Quest'amore del Petrarca non ha uno svolgimento esteriore; da quel momento, ch'egli per la prima volta vide Laura in Santa Chiara, restò sempre allo stesso punto sino alla morte di lei, dopo ventun anno. Non vi sono avvenimenti, o soltanto tali di pochissimo momento; la vede che si copre di un velo; la vede piangere; ella gli rende la vita con un saluto; la vede nella barca o nel cocchio, mentr'ella canta: la vede sul prato sotto un albero ed una pioggia di fiori, che scende su di lei. Ed ella si mostra sempre severa e crudele; il suo amore non fa progresso, non ha speranza, si nutre di sogni, si può figurare per un momento la felicità, ma per risvegliarsi subito dopo alla realtà con un sospiro. È un amore infelice; sempre egli si lamenta di lei, desidera la morte, non può che piangere:

Ed io son un di quei, che 'l pianger giova.

Questo è il contenuto di tutti i sonetti e di tutte le canzoni, un dolersi del suo stato, un continuo intenerirsi di sè stesso, la nota dell'elegia, quale si esprime nel modo più commovente e caratteristico nel sonetto: *O cameretta che già fosti un porto.*

Tutte queste lagrime e questi lamenti farebbero l' impressione di una sentimentalità esagerata, se la varietà e il movimento non venissero d'altra parte. Non derivano dall' argomento, il quale è sempre lo stesso, ma dal modo di rappresentarlo. I medesimi sentimenti appaiono sotto forme sempre nuove, si sviluppano nelle più fine gradazioni, si rivestono d' una incomparabile ricchezza d' immagini. Si notano questi elementi già nel sonetto citato, si vede come il dolore si adorna di vaghi colori, come diventa bello ed attraente. Il Petrarca è un artista, che cerca il bello, e, dove lo trova, questo lo trattiene, egli vi si ferma e lo dipinge con amore. Non si contenta di dirci che la sua donna è bella, ma vuole che la sua bellezza riapparisca al nostro spirito. Perciò ce la descrive, paragona i suoi occhi, quando li vede luccicare di sotto il velo, alle stelle erranti per l'aria serena dopo la pioggia notturna (Canz. *In quella parte*). Le sue trecce bionde, che sciolte cadono sul collo, e « le guance che adorna un dolce foco », gli paiono rose candide e vermiglie, colte or ora e poste in un vaso di oro. Egli osserva come l'aria scherza coi capelli di lei, ed ora li sparge, ora li ravvolge:

> Aura che quelle chiome bionde e crespe
> Circondi e movi, e se' mossa da loro
> Soavemente, e spargi quel dolce oro
> E poi 'l raccogli, e 'n bei nodi l'increspe.

Laura piange, ed ei la guarda rapito, si diletta esteticamente dell'incanto del suo aspetto, non sa se sia una donna mortale o forse una dea, che rassereni il cielo intorno a sè (Son. *Quel sempre acerbo*), e poi descrive tutti i particolari, a uno a uno: il suo capo è oro fino, il suo volto calda neve, ebano le ciglia, gli occhi due stelle, rose e perle la bocca, fiamme i sospiri, le lacrime cristallo; e non può saziarsi di variare il tema e scrive quattro sonetti sulle lagrime di lei.

Altrove cerca similitudini ed immagini per rappresentare il proprio stato interno. Cotale è la canzone: *Nella stagion che 'l ciel rapido inchina.* Egli vuol far comprendere la grandezza della pena,

che lo tormenta senza tregua, e mostra come la notte reca il riposo a tutte le creature, solamente a lui no, come la vecchierella pellegrina interrompe il viaggio ed affretta i passi verso qualche ostello, come il zappatore cantando torna al povero focolare, come il pastore riconduce le sue pecore alla spelonca o alla capanna, come i naviganti gettano l'ancora in qualche golfo sicuro e stendono le loro membra sui duri tavolacci, come gli animali stessi vengono liberati della fatica e del peso della giornata. In ogni strofa abbiamo un quadretto speciale, e ciascuna si chiude con un sospiro sulla propria inquietudine in confronto della pace che godono gli altri. Qui potè aver servito di modello la canzone dantesca: *Io son venuto al punto della rota.*

L' amore del Petrarca certamente è vera passione; ma non è molto profonda, non sono delle tempeste violenti nel cuore, altrimenti come le avrebbe potuto rappresentare con tanta arte ed eleganza?

Chi può dir com'egli arde, è in picciol fuoco,

disse egli stesso una volta (Son. *Più volte già*). È un dolore calmo, nel quale l'amaro si mescola ad un'arcana dolcezza, cosicchè chi lo soffre pure non vorrebbe esser senza, se potesse, anzi se ne compiace e ne sente la bellezza:

Cantai, or piango, e non men di dolcezza
Del pianger prendo che del canto presi (1).

Sull'anima sua si diffonde una dolce malinconia. La realtà gli rimane chiusa, egli vede la donna sua sempre fredda e severa; così si ritira in sè stesso, contempla qui la sua immagine, la quale almeno non può essergli tolta, e la vagheggia, vagheggia la propria fantasia, i proprii sentimenti. Tale è lo stato della sua anima nella canzone:

Chiare fresche e dolci acque.

Egli sogna della sua donna contemplando il luogo dove la vide un giorno. Ad ogni oggetto che si offre ai suoi sguardi, si rannoda una rimembranza di lei, son quelle le acque al cui margine ella se-

---

(1) Cfr. *Amor con tal dolcezza m'unge e punge* (Son. *Qual mio destin*), e *Mille piacer non vaglion un tormento* (Son. *I' mi vivea*).

dette (1), quello il ramo dell'albero al quale si appoggiò, l'erba ed i fiori che coprivano le sue vesti, l'aria serena che scherzava intorno al suo volto. E l'assale la tristezza; crede che il dolore lo debba uccidere, e desidera di essere seppellito appunto qui, al luogo dolce e sacro per lui; con questa consolazione morrebbe più contento. Si figura che allora la sua donna crudele verrebbe qui a questo suo usato soggiorno, e che lo cercherebbe colà dove l'avea visto una volta, e trovando invece una tomba, sospirerebbe

> Asciugandosi gli occhi col bel velo,

si figura l'amata piangendo sulla sua tomba e pentita della sua durezza passata, idea cara sempre agli amanti infelici. Ma questo gli rinnova il ricordo di quel giorno che la vide, e più viva gli torna innanzi all'animo l'immagine di lei, quando dai rami scendeva su di lei una pioggia di fiori, ed uno cadeva sul lembo della sua veste, un altro sulle sue bionde trecce, uno in terra, uno nell'onde ed altri giravano vagando per l'aria. Così abbiamo qui di nuovo un quadro perfetto: la bella donna circondata dalla gloria di fiori, ed egli guardando ciò s'entusiasma, crede che questo non può essere uno spettacolo terreno, e pensa essere lui medesimo in Paradiso.

Un sentimento simile, come in questa canzone, ne anima un'altra:

> Di pensier in pensier, di monte in monte
> Mi guida Amor.

Come lo spirito vagabondo dentro di lui erra di pensiero in pensiero, così si sente spinto a vagare di luogo in luogo, cerca la solitudine alla sponda d'un rivo o d'una fonte, nella valle ombrosa fra due colli. Qui, lontano dagli uomini, trova qualche riposo, qui si abbandona liberamente ai suoi sentimenti. Ad ogni passo gli nasce un nuovo pensiero della sua donna, e dilettandosi di questo gioco dell' imma-

---

(1) Il Carducci crede che dica: « nelle quali (acque) si bagnò » (*Studi letterari*, p. 414, Livorno, 1874). Ma questa interpretazione, che altri han ripetuta con grandi parole, non la posso accettare. Il Petrarca descrive uno spettacolo affatto determinato, ch'egli ha avuto in un sol giorno determinato; questo mostra il *nel benedetto giorno* in strofa 3ª, la fine della canzone ed anche il parallelismo dei particolari in strofe 3ª e 4ª. Egli vide Laura un giorno, a riva dell'acqua, appoggiata ad un ramo d'albero, in una pioggia di fiori: l'acqua, il ramo, l'erba son tutti elementi d'una medesima situazione, e se Laura sedeva sull'erba, non si poteva bagnare.

ginazione, appena vorrebbe mutare questo suo viver dolce amaro; dacchè sempre al dolore si mischia di nascosto la speranza, una speranza che davanti alla ragione si dilegua rapidamente nel nulla. Con la fantasia commossa si disegna il caro viso in sul sasso, e così vivamente che già solo dell'immagine si appagherebbe se potesse durare, ma l'errore svanisce, ed egli si trova solo, tanto lontano da lei. Di nuovo la vede; ella gli appare nell'onda, in sull'erba, nel tronco di un albero, nelle nubi del cielo, ed è più bella, più viva, più dessa, dove più solitario e selvaggio è il luogo, finchè si risveglia un'altra volta da quel dolce fantasticare (1). Si sente tirato verso la più alta cima del monte, dove l'occhio vaga liberamente sino al più lontano orizzonte, e qui si trova più solo e abbandonato, guardando l'immensità, lo spazio che da lei lo divide; ma pur sempre pian piano gli bisbiglia la speranza:

Che fai tu, lasso? forse in quella parte
Or di tua lontananza si sospira:
Ed in questo pensier l'alma respira.

Così è rappresentato meravigliosamente lo stato di dolce malinconia, di quel sognare, di quel fluttuare dal dolore alla speranza e dalla speranza al dolore; i sentimenti si risvegliano a vicenda, si mischiano in modo che il dolore stesso gli si fa caro, che non vorrebbe cangiar la sua vita, e si diletta del giuoco dei proprii pensieri. Il Petrarca è propriamente il poeta di questa indeterminatezza ed irresolutezza, di questo stare in mezzo tra l'uno e l'altro, sicchè noi ci sentiamo tirati ora in qua or in là, senza giungere mai ad un risultato:

Nè sì nè no nel cor mi suona intero.
(Son. *Amor mi manda.*)

È lo stato dell'anima sua, che non era un'anima forte, e l'ha ritratto con la verità di chi dipinge sè medesimo.

Per Dante e i poeti della scuola dotta amore e virtù erano una sola cosa; l'amore era religione, la donna amata la via al cielo, simbolo della filosofia e finalmente della teologia. Il peccato era proprio questo, di abbandonare quell'affetto alto e puro e volgersi al terrestre, lasciare la Beatrice e tener dietro ad un'altra *pargoletta.*

(1) Cfr. *Epist. Poet.* I, 7.

Ma ormai questo s'è cambiato; il Petrarca non adora l'idea, ma la persona della donna; sente che nei suoi affetti vi è del terreno, non li può separare dal desiderio dei sensi; questo fa l'involucro corporeo che ci tira in giù, egli dice (1). Senonchè questo, giusta la dottrina dell'ascetismo, era il peccato, ed egli poteva vergognarsi della sua passione, poteva pentirsene come di cosa mondana e frivola, poteva dolersi delle sue vane speranze e del suo vano dolore:

E del mio vaneggiar vergogna è il frutto
E 'l pentirsi e 'l conoscer chiaramente
Che, quanto piace al mondo, è breve sogno.

Son queste le parole che incontriamo subito nel primo sonetto, posto da lui stesso posteriormente in cima alla raccolta delle poesie (2), e nel libro del disprezzo del mondo Sant'Agostino, come vedemmo, gli rimprovera quella sua passione per un essere terreno, il suo allontanamento da ciò che unicamente si deve amare. Il Petrarca si difende, è vero; protesta che il suo affetto sia del tutto onesto, che sia un mezzo per tenerlo sulla dritta via; ma pur concede ch'esso ha qualche cosa di biasimevole, ed ascolta i consigli del santo per la sua correzione, solo dubitando sempre se avrà la forza di seguirli.

È l'incertezza ed esitazione ch'era propria al suo carattere. Alcune volte è convinto che non vi sia nulla di più virtuoso del suo amore, ch'egli non ama il corpo, ma l'anima, ch'egli adora il tipo d'ogni perfezione, il quale deve purificare il suo cuore, che se lo deve tirare dietro verso Dio (Son. *Quando fra l'altre*). E benedice il giorno e l'ora, che per la prima volta la vide, gli occhi che rimirandola l'han legato a lei così stretto, e sin le lagrime e i sospiri, e tutto ciò che riguarda la sua donna (Son. *Benedetto sia 'l giorno*); benedice questo santo affetto (Son. *Cantai; or piango*):

Arda o mora o languisca, un più gentile
Stato del mio non è sotto la luna:
Sì dolce è del mio amaro la radice.

E la prega, comunque sia grave il suo giogo, di non dargli la libertà, dacchè egli lo sopporta a suo bene (Canz. *Verdi panni*):

---

(1) Son. *Dicessett'anni*. L'elemento sensuale del suo amore evidente specialmente in Sestina I e VII.

(2) Che ve lo ponesse egli stesso mostra *Epist. Sen.* XIII, 10.

E non s'aspira al glorioso regno
Certo in più salda nave.

Altre volte invece gli pare d'aver errato sin allora, crede che per acquistare il cielo debba lacerare ogni vincolo terreno, ma non si può risolvere, sente la propria debolezza, prega Dio di aiutarlo; in lui combatte il ricordo di Laura con la religione, e non sa quale de' due vincerà finalmente (Son. *L'aspetto sacro*):

Qual vincerà, non so; ma infino ad ora
Combattut'hanno, e non pur una volta.

Così nella poesia petrarchesca entra una grande contraddizione; dice in un luogo proprio il contrario di quel che ha detto in un altro. Ma un poeta non è un logico, e la contraddizione è specificamente lirica, perchè mette l'anima in movimento; i sentimenti divengono più interessanti quando mutano, quando si combattono, e di tutte le poesie del canzoniere mi sembra la più bella quella in cui questa fluttuazione dell'anima combattuta ha trovata la più compiuta espressione, la canzone XVII della prima parte, che comincia coi versi:

I' vo' pensando, e nel pensier m'assale
Una pietà sì forte di me stesso
Che mi conduce spesso
Ad altro lagrimar ch'i' non soleva.

La cagione di questa pietà di sè stesso, di queste lagrime è appunto la sua debolezza umana; egli vedendosi ogni giorno più e più vicino alla morte, ha chiesto a Dio quelle ali, con cui l'anima da questo carcere terreno si leva verso il cielo; ma sempre indarno furono le preghiere, i sospiri, le lagrime. Le braccia misericordiose del Dio crocifisso sono aperte ad accoglierlo; ma egli teme e dubita, perchè si sente spinto altrove.

Una voce interna lo ammonisce a lasciare finalmente il bene fugace del mondo ingannatore, a lasciare la sua donna, da cui non può aspettar altro che dolore:

Or ti solleva a più beata spene,
Mirando 'l ciel che ti si volve intorno
Immortale ed adorno.
Chè dove, del suo mal quaggiù sì lieta,
Vostra vaghezza acqueta
Un mover d'occhio, un ragionar, un canto,
Quanto fia quel piacer, se questo è tanto?

Ma contro di questa si leva un'altra voce, il desiderio di gloria mondana, che, suo compagno dalla puerizia, non lo vuole abbandonare sino alla tomba; eppure ben riconosce che se si parlerà di lui dopo la sua morte, non sarà che un soffio di vento, ch'egli acquista a fatica ciò che deve distruggere un momento, e vorrebbe volger le spalle a queste vanità, ed

... il vero abbracciar lasciando l'ombre.

E poi lo tengono legato quei due occhi, ed a liberarlo non vale nè ingegno nè forza. Si trova fra due scogli con la sua fragile barchetta; vorrebbe cercar l'uscita e non può, e pare l'uomo che sogna la morte e vorrebbe far difesa e si sforza invano. Il vero lo conosce bene, ben sa che non bisogna amare cosa terrena con quella fede che si conviene solamente a Dio. Ma la sua ragione si smarrisce, trascinata da' sensi, e l'inceppa l'antica abitudine, e lo ritiene quell'immagine seduttrice, che domina nella sua mente.

Ripensa al viaggio della sua vita ed a quel punto in cui abbandonò la diritta strada, che mena al porto, sente vergogna e vorrebbe ritornare ad essa e non può:

E dall'un lato punge
Vergogna e duol, che 'ndietro mi rivolve;
Dall'altro non m'assolve
Un piacer per usanza in me sì forte,
Ch'a patteggiar n'ardisce con la morte.

Questo è l'interessante spettacolo psicologico che ci presenta la canzone. Ogni strofa è un capolavoro, l'uno de' due sentimenti opposti vi nasce e cresce e si sviluppa, e poi l'altro gli si fa incontra e lo combatte, lasciando sussistere quello stato d'indecisione, d'incertezza; il contenuto del *Secretum* qui è diventato poesia. Apparisce la felicità della terra, la gloria, la dolcezza che emana dagli occhi della sua donna, e subito si contrappone il pensiero della morte e dell'eternità, e gli fa riconoscere che tutto quello è vano; l'anima si solleva alle cose celesti, e ritornano le care immagini appena scacciate a ritrarla in terra: *Nè sì nè no non suona mai intero.* È un eterno volere e non poter mai, e lo scoraggiamento suole esprimersi alla fine delle strofe in un verso mirabile, sinacchè il famoso ultimo verso, che è divenuto proverbiale, dà ancor una volta come il riassunto di tutto il componimento:

E veggio 'l meglio, ed al peggio m'appiglio (1).

Pure, anche questa, come si vede, non è una lotta violenta, non abbiamo qui un'anima lacerata dal dubbio e dalla passione, nè l'uno nè l'altro de' due opposti sentimenti s' accresce a tanta potenza, che la battaglia diventi molto seria; è, come s' è detto, un interessante spettacolo psicologico, e colui, nel quale succede, è nello stesso tempo anche spettatore, e vede egli che questo spettacolo è bello ed interessante, e lo plasma ad un capolavoro dell'arte. Perciò in tutto il componimento è come un' onda armoniosa, che s'innalza e s'abbassa a vicenda, e ci lasciamo cullare con diletto senza sentire delle scosse violenti.

L'anima del Petrarca somiglia ad un lago ridente, il quale si turba in movimenti misurati e ritmici ed agitandosi in cerchi sempre più larghi ritorna al riposo. Questa misura e questo equilibrio in mezzo alle contraddizioni si riflette nell'eleganza e chiarezza della forma. C' era bisogno di calma per scegliere, come fa il Petrarca, fra le immagini e le espressioni quelle che sembravano più belle e più delicate, per condurre l'opera a tal grado di artistica perfezione. Anche Dante è maestro della lingua; le dà grande importanza, ma soltanto come strumento del pensiero, come espressiva; trattando un argomento così alto e difficile, non vuol sacrificar nulla alla parola, lotta con essa, le fa violenza e se la soggioga; adopera anche espressioni laide e basse, dove servono al suo scopo. Il Petrarca invece dà alla forma esteriore già un valore indipendente dal contenuto; cerca l'eleganza. Come si affaticasse a limare i suoi versi, lo provano i frammenti pervenutici dei suoi autografi. Le molte cancellature e correzioni, che vi si trovano, ci mostrano l'artista, che bada tuttora all'effetto musicale, si fa sonare i versi nell'orecchio e vi torna sù sempre di nuovo, finchè ha trovato il modo che gli pare il più armonioso e leggiadro. Il Petrarca stesso sapeva la musica; sonava il liuto e cantava con soave voce. In lui le cose ch'egli dice son espresse in forma così perfetta, che sembra impossibile il superarla, sicchè molti de' suoi versi son divenuti sentenze proverbiali, che si trovano sopra ogni labbro e furono adoperate tali quali anche da poeti

---

(1) ... Video meliora proboque
Deteriora sequor
Ovidio, *Met.* VII, 20.

posteriori, come il Poliziano e l'Ariosto. Dopo di lui la lingua letteraria non ha fatto de' progressi molto sensibili; e nelle sue poesie non si legge quasi una parola, che non si possa adoperare anche oggi dopo cinquecento anni.

Senonchè questo studio della bellezza esteriore può anche venir esagerato; è uno scoglio che il Petrarca non ha saputo evitare, anzi consiste in ciò il difetto principale della sua poesia. Noi vedemmo quali similitudini adoperò per descrivere la bellezza della sua donna; le trecce erano oro, il volto calda neve, ebano le ciglia, perle e rose i denti e le labbra. Già qui è visibile il raffinamento, e queste immagini ricercate gli piacciono un po' troppo e ritornano continuamente nelle sue rime. Per accrescere l'effetto, accumula delle antitesi, le quali possono abbagliare per un momento, ma in verità spesso non dicono nulla; adopera metafore splendide, ma fredde; chiama Laura il sole, sè stesso la neve, che si strugge a' suoi raggi; il suo amore il fuoco e sè la cera; il canto e la parola della sua donna il vento e sè la nebbia, ch' è dissipata da quello (Son. *Amor m' ha posto*). Tutto ciò non l' ha inventato per primo il Petrarca; i suoi predecessori, Dante stesso, non sono immuni da questi artificii, ma nessuno ne fece un abuso così esteso. Così pure rispetto al giuoco col nome della sua donna. Ora allude alla sua Laura sotto l' immagine dell' aria, *dell' aura,* ora sotto quella del *lauro*, e frammischiando poi il mito di Apolline e della ninfa Dafne, che fuggendo l'amore del Dio si trasformò in lauro, riempie intere poesie di siffatte insulsaggini.

Le poesie più affettate che scrisse sono le sestine, nelle quali già la difficoltà della forma così disgraziata portava a giri artificiosi del pensiero. Ma anche il sonetto aveva i suoi pericoli per una poesia come quella del Petrarca; col suo contorno fisso ed angusto portava sempre al ricercato ed epigrammatico; uscendo come in una punta, invitava ai colpi d'effetto. Fra il gran numero dei sonetti petrarcheschi, non si trovan quindi relativamente molti di una perfezione assoluta, spesso il principio è incomparabilmente bello, e la fine è formata da una sottigliezza che raffredda subito gli affetti concitati. Solo nelle canzoni il contenuto psicologico si svolge con piena libertà.

Il Petrarca, come disse il Ginguené (1), aveva un gusto fino,

---

(1) *Histoire littéraire de l'Italie*, II, 565.

ma non sempre abbastanza sicuro. Dove l' affetto lo riscalda, di rado sbaglierà, e quelle tre canzoni analizzate poc'anzi son quasi affatto esenti di orpello. Senonchè egli poetava sovente senza una vigorosa ispirazione, e allora avveniva che volendo supplire al calore che mancava di dentro, cadeva nell'affettazione e nella rettorica. Così, per dir il vero, non sono tante le sue poesie irreprensibili sott'ogni rispetto; l'apice della perfezione anche il gran poeta non lo raggiunge troppo spesso. Molte ve ne sono invece, in cui ai pregi del suo talento se ne uniscono eziandio i difetti. Tali sono p. es. anche le tre canzoni sugli occhi di Laura, le quali furono molto lodate e chiamate le tre sorelle. Esse sono un lavoro trattato con grande delicatezza; qualche volta sollevasi ad una grazia che innamora, scende qualche volta all'affettato e freddo; di tempo in tempo un raggio di sentimento vero, ma frammezzo rettorica e raffinamento.

Dopochè già vivendo Laura la lotta fra amore e fede si era fatta sempre più gagliarda nell'animo del Petrarca, pare che morta lei, la passione per un certo tempo si sia spenta affatto, sicchè egli mandando a Barbato di Sulmona una parte delle sue poesie italiane, potè dire (*Epist. Poet.* I, 1):

> Tempus edax minuit quem mors extinxit amorem.....
> Pectore nunc gelido calidos miseramur amantes.

Ma questo stato non si mantenne a lungo; già l'anno 1350 egli scriveva la seconda canzone della seconda parte: *Amor, se vuo' ch' io torni al giogo antico;* l'immagine dell'amata riappariva nel suo spirito, trasfigurata e santificata nella rimembranza, e lo riempiva di nuovo di desìo un sentimento contro il quale ora non avea più bisogno di combattere, perchè era purificato di tutto ciò che v'era di terreno. Così l'amore del Petrarca perdurò anche dopo la morte del suo oggetto; se soffriva prima il dolore per la sua crudeltà, adesso lo soffre per la sua perdita, e questo dolore per una morta, cui serba l'antico affetto, ha per noi qualche cosa di particolarmente commovente, sicchè questa seconda parte del canzoniere, malgrado l'età più inoltrata dell'autore, non è più povera di elementi poetici, ma quasi più ricca della prima. Desta profonda commozione il sonetto: *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena*, nel quale si esprime quel sentirsi solo e derelitto in mezzo agli incanti della primavera che riede, e così quello che comincia:

Quel vago, dolce, caro, onesto sguardo, ed alcuni altri in cui si ricorda dolorosamente dell'ultima volta che la vide, e si richiamano alla memoria tutte le circostanze, e si rimprovera di non aver goduta abbastanza la sua felicità quand'era tempo, si meraviglia che non previde la sua sventura, che non comprese ciò che volevano dire que' due occhi sfavillando in modo oltre l'usato.

E poi quanto a Laura stessa, ella, come osservò benissimo il De Sanctis, appare qui, dove è morta, propriamente più viva e più amabile di allora quando viveva. Colà era un'immagine bella, ma fredda, il suo proprio cuore ci restava ignoto, il poeta stesso non ne sapeva nulla; talvolta sperava che dietro quel velo di crudeltà si celasse un po' di affetto per lui, ma subito dubitava novellamente e credeva d'essersi illuso. L'amore ha un indomabile bisogno di corrispondenza; dove questa non c'è in realtà, si stabilisce nell'immaginazione, si lusinga di sogni, come accadde nel Petrarca; ma mentre Laura viveva, questi sogni urtavano subito contro la dura realtà ed andavano in fumo. Adesso ell'è morta; la sua immaginazione non è più inceppata, tutto ciò che rimane sono reminiscenze, ed il passato se lo può rappresentare come vuole, può formarsi una nuova realtà, più acconcia ai suoi desiderii. Con la morta comincia quella corrispondenza di affetto, che mancava con la viva. Ella è salita al cielo; ma di lassù guarda pietosamente su di lui, e per consolarlo discende a lui nei suoi sogni; è proprio dessa, come era una volta: la riconosce e l'intende

> All'andar, alla voce, al volto, a' panni
> (Son. 14).

Dolcemente mormorando ella gli prodiga il suo conforto, gli dà consigli, e seduta sulla sponda del suo letto, gli asciuga le lagrime con quella mano tanto desiata, ascolta con attenzione la lunga storia delle sue pene (*Son.* 71):

> O che dolci accoglienze e caste e pie!
> E come intentamente ascolta e nota
> La lunga istoria delle pene mie!
> Poi che 'l dì chiaro par che la percota
> Tornasi al ciel, che sa tutte le vie,
> Umida gli occhi e l'una e l'altra gota.

Una volta, quand'ella viveva, la vide sul prato, sotto l'albero,

donde scendeva su di lei la pioggia di fiori, ed ora, quando siede ad una fresca e fiorita riva, ed ode lamentarsi gli uccelli e le foglie stormire lievemente nell' aria estiva, e sente il mormorio delle onde, e pensa d'amore, allora gli sembra, che ella di lontano risponda a' suoi sospiri e venga a parlargli e mitigare il suo dolore:

Se lamentar augelli o verdi fronde
  Mover soavemente a l'aura estiva,
  O roco mormorar di lucid'onde
  S'ode d'una fiorita e fresca riva,
Là 'v'io seggia d'amor pensoso e scriva,
  Lei, che 'l Ciel ne mostrò, terra n'asconde,
  Veggio ed odo ed intendo, ch'ancor viva
  Di sì lontano a' sospir miei risponde.
Deh, perchè innanzi tempo ti consume?
  Mi dice con pietate: a che pur versi
  Degli occhi tristi un doloroso fiume?
Di me non pianger tu; ch'e' miei dì fersi,
  Morendo, eterni, e nell'eterno lume,
  Quando mostrai di chiuder, gli occhi apersi.

Ella gode lassù co' santi la vista di Dio; quand'ella parte dalla vita terrena ed entra nell' eterna, si raccolgono intorno a lei gli angeli ed i beati, meravigliandosi della sua insolita bellezza, ed ella è lieta di aver acquistata la pace eterna, ma pure in mezzo a queste gioie del Paradiso pensa a lui, e volando in alto si volge indietro, lo cerca con gli occhi pieni d' amorosa cura, se mai egli la segua (*Son.* 74).

È vero che anche qui qualche volta spuntano dubbii e rimorsi di coscienza; anche la seconda parte del canzoniere finisce con uno scoraggiamento, con la canzone alla Vergine, in cui si mostra tutta l'antica incertezza, la titubanza d' un cuore, che « or coscienza, or morte punge », dove non solo tutte le cose terrene, ma anche il suo amore appare come il peccato, pel quale Maria deve impetrargli perdono da Dio. L'antica lotta continua ancora nella sua vita e nella sua poesia. Ma ne' *Trionfi*, l'ultima opera sua, ritorna la fiducia; di nuovo vediamo la sua donna strettamente unita con tutto ciò ch' è puro e santo; cessa il contrasto tra amore e fede; anzi appunto lì, dove, nel capitolo 2° del *Trionfo della Morte,* Laura gli appare in una visione, ed egli le fa delle domande sulla morte e l'eternità, ed ella parla della terra e della beatitudine

celeste al modo degli asceti, appunto lì osa anche pregarla che finalmente gli risolva il dubbio continuo, nel quale lo tenne, mentr' ella visse, la sua vicendevole severità e dolcezza, che gli palesi finalmente, se mai il suo cuore ha sentito qualche cosa per lui. Ed in fatti egli riceve la bramata risposta, una confessione, la quale ci mostra Laura in così viva individualità, come in nessun altro luogo i versi del poeta.

Ciò che dà alle poesie in morte di Laura il loro carattere speciale, è la situazione così cambiata che le ha create. Per tutto il resto valgono qui le medesime osservazioni fatte sulla prima parte delle rime. Nel sonetto *Se lamentar augelli,* il quale mi pare il più bello di tutti i sonetti del Petrarca, troviam riuniti tutti i pregi della sua poesia, quella dolce malinconia che ci affascina, quell'armonia incantevole delle parole e del verso, quella ricchezza dell'immagine, in ispecie la fine

. . . . . nell'eterno lume,
Quando mostrai di chiuder, gli occhi apersi

è così espressiva che ricorda le potenti immagini di Dante. Ma tale vigore e concentrazione dell' espressione è piuttosto rara nel Petrarca, il carattere della sua immagine è la ricchezza e la larghezza. Ciò che vede e sente, deve egli adornarlo. Anche morta la sua Laura non è spirito nudo, ma la bella donna, ammirata, adorata. Anche della sua morte, laddove la descrive ne' *Trionfi,* ha fatta una pittura vaghissima. Non c'è nulla di violento e di terribile, ma tutto è delicato ed elegante. La paragona a un chiaro lume che si spegne soavemente a poco a poco, pare non sia morta, ma riposi dolcemente, e non è pallida, ma più bianca di neve che tranquillamente cada dal cielo, è bella in Laura perfino anche la morte (*Trionfo della Morte,* I, fine):

Non come fiamma che per forza è spenta,
Ma che per sè medesma si consume,
Se n'andò in pace l'anima contenta,
A guisa d'un soave e chiaro lume
Cui nutrimento a poco a poco manca,
Tenendo alfin il suo usato costume.
Pallida no, ma più che neve bianca,
Che senza vento in un bel colle fiocchi.
Parea posar come persona stanca.

Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
Essendo 'l spirto già da lei diviso,
Era quel che morir chiaman gli sciocchi.
Morte bella parea nel suo bel viso.

E se si confronta questo con le parole semplicissime di Dante su Beatrice:

Ed aveva seco un'umiltà verace
Che parea che dicesse: Io sono in pace,

si riconosce la grande differenza tra' due poeti; il Petrarca dipinge la bella forma in larghi tratti, per Dante anche la bellezza è spirito.

I *Trionfi*, come s'è detto, son l'ultima opera del Petrarca. Erano già cominciati il 1357, e vi lavorava ancora il 1373, un anno innanzi la sua morte. Forse gliene venne l'idea quando, al favore che trovavano le sue rime italiane, riconobbe più chiaramente l'importanza della lingua volgare per la letteratura; dacchè egli cercò qui di creare un poema allegorico-morale alla maniera dei poeti dotti. Il concetto fondamentale è questo: l' uomo nella vita terrena si lascia vincere da' suoi appetiti, dall'amore; ma egli se ne libera per la virtù, la castità; è raggiunto dalla morte, ma sopravvive pel suo nome; anche la fama però è vinta dal tempo, a cui solo resiste la Divinità, l'ultimo fine dell'uomo, la sua pace in Dio. Così Amore trionfa sugli uomini, la Castità su Amore, la Morte sulla Castità, la Fama sulla Morte, il Tempo sulla Fama, e sul Tempo la Divinità. Questi trionfi il poeta li vede sfilare innanzi a sè come visione, e in generale nella forma di lunghe processioni le quali seguono l'essere allegorico personificato, come ciò si vedeva nei bassorilievi dell'arte romana che rappresentano i trionfi degl'imperatori. In quei lunghi cortei poi si notano in gran numero personaggi, che si posson considerare come i seguaci della figura allegorica che trionfa, celebri amatori, grandi uomini avidi di gloria, donne d'insigne virtù, ecc., quasi tutti appartenenti all' antichità. Questi trionfi erano una forma che divenne poi di moda nella letteratura, perchè offriva comoda occasione di mostrare erudizione in istorie e favole. Vi è anche intessuta la vita propria dell'autore; nel *Trionfo d'Amore* si trova il racconto del suo innamoramento; la Castità trionfa nella figura di Laura, e la Morte vincendo Laura trionfa della Castità.

Il poema è scritto in terzine, e s' è creduto che fosse un' imitazione della Divina Commedia, e se non è proprio questo, pure esistono parecchie somiglianze, che rendono probabile una certa influenza dell'opera di Dante. Anche qui, ne' *Trionfi*, abbiamo l'idea di collegare con un' apoteosi della donna amata la rappresentazione dei destini generali dell' umanità. Del resto ciò che Dante ha fatto qualche volta, quand'era più freddo, e più fedele alla sua idea allegorica fondamentale, che cioè dette cataloghi di nomi invece di persone reali, il Petrarca lo fa continuamente; quasi tutto il poema si compone di interminabili registri. Egli parla anche con alcuni di quelli che vede passar davanti, con Masinissa e Sofonisba, con Seleuco. Il dialogo co' due primi (*Trionfo d'am.* II) ci ricorda subito la scena di Francesca e Paolo, ma come son diverse queste figure del Petrarca da quelle! Il racconto di Masinissa è arido e vuoto; l'avvenimento tragico, di cui narra, non diventa vivo innanzi al nostro sguardo, come dove parla Francesca. Il disegno dell' opera, come quello della Commedia, richiedeva un movimento senza posa dall'una cosa all'altra; sono appunto processioni che ci si fanno passar dinanzi; con ciò la singola situazione non si può far valere, comunque sia feconda in sè stessa. La storia di Sofonisba era ricca di affetto, ed il Petrarca ben capace di rappresentarla, come mostra il 5° libro dell'*Africa;* ma ne' *Trionfi,* per effetto del disegno dell'opera, sono soffocati i germi della poesia, i quali nell'*Africa* ebbero un largo campo a svilupparsi, e così avviene che qui, ciò che forse mai non successe altrove, la poesia latina del Petrarca supera di gran lunga in ricchezza quella italiana. Dante sapeva inchiudere le sue scene anche nella cornice più angusta senza danneggiarle, non così il Petrarca; egli avea bisogno di spazio per poter far valere i mezzi dell'arte sua.

In tutto quanto il poema l'autore non si riscalda che là dove entrano i suoi falli personali, dove narra del suo amore, della morte di Laura, della sua apparizione nella visione; sono quei bei passi, di cui già si parlò in unione con la seconda parte delle rime.

Il Petrarca non era fatto per un' opera di così vasto disegno; ciò che in essa ha valore poetico, anche qui è la parte lirica. Egli sapeva fare maestrevolmente una cosa, cioè dipingere sè stesso. Lo si è chiamato il primo uomo moderno, e in tanto con ragione, perchè in lui per la prima volta il mondo interiore acquista una

importanza indipendente, è osservato, analizzato e rappresentato. Il medio evo non conosceva una vita psicologica così sviluppata. Il Canzoniere del Petrarca per la prima volta manifesta nella poesia un' anima umana nelle sue lotte, ne' suoi dolori e nelle sue contraddizioni. Questa è la sua grande originalità, e l'hanno compreso molto male coloro, i quali ne vollero fare un semplice imitatore.

APPENDICE

DI NOTE BIBLIOGRAFICHE E CRITICHE

(I titoli di alcuni libri, che mi furono inaccessibili, son posti in parentesi quadre).

L'originale tedesco di questo libro fu pubblicato nel settembre del 1884, quantunque, secondo un uso generale, e poco lodevole, degli editori in Germania, il frontispizio porti l'anno 1885. Ciò sarà bene notare per il lettore italiano, perchè possa giudicare sulla priorità di alcune osservazioni che si trovavano già nell'edizione tedesca, e d'allora in poi comparvero anche in altri libri. È quasi superfluo il dire che quest'appendice non vuol essere una bibliografia completa, affatto impossibile qui per un campo tanto esteso; ma con queste annotazioni si vuol mostrare al lettore là via seguìta dall'autore; spesso sopra un argomento si cita soltanto l'ultima pubblicazione, nella quale poi si può trovare maggior informazione bibliografica. Perciò non fo neanche un'enumerazione di storie generali della letteratura italiana anteriori a questa. Solo mi pare conveniente fare qui una volta per sempre una onorevole menzione dei lavori di Adolfo Bartoli, dacchè non mi si offrirà più occasione di parlarne in complesso. Il Bartoli coi suoi *Primi due secoli della letteratura italiana* (terminati nel 1880) e colla sua *Storia della letteratura italiana* (di cui comparvero 6 volumi dal 1878 al 1884) s'è acquistato il grande merito di aver trattato per il primo questi soggetti in modo veramente scientifico. Si capisce che questi lavori, appunto perchè erano i primi nel loro genere, e perchè si occupavano di una materia così vasta e difficile, non poterono rimanere esenti di difetti; ma sono stati utilissimi agli studiosi; lo furono anche a me, e lo riconosco francamente e con animo grato, comunque abbia a contraddire parecchie volte l'autore nelle sue opinioni singole.

p. 5 sgg. Sugli studi nel medio evo e sulla letteratura latina dell'Italia in questo tempo v. Muratori, *Antiq. Ital.*, III, 807 sgg. Tiraboschi, *Storia della lett. ital.* (Firenze, 1805-1813), vol. III, IV. Giesebrecht, *De litterarum*

studiis apud Italos primis medii œvi sœculis, Berolini, 1845. Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, vol. I, Livorno, 1872. A. Ebert, *Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande*, vol. I, Leipzig. 1874; II, 1880. A. Bartoli, *Storia della lett. ital.*, vol. I, Firenze, 1878. Nel Koerting, *Die Anfänge der Renaissancelitteratur in Italien*, Leipzig, 1884, invano si cerca qualche cosa su questo argomento: ciò che a p. 300 è detto per giustificare questa mancanza mi sembra una scusa cattiva. Mi restò inaccessibile Gius. Savioli, *L'istruzione pubblica in Italia nei secoli VIII, IX, X*, in *Rivista Europea*, nuova serie, anno X, t. XIII, XIV. — La *Storia della letteratura in Italia nei secoli barbari*, di E. Celesia, in 2 vol., Genova, 1882, è di nessun valore.

p. 2, 13 e sgg. Gli accenni sullo sviluppo dei comuni e anche in generale sulle condizioni politiche dell'Italia nel medio evo si appoggiano, come si vedrà di leggieri, a C. Hegel, *Geschichte der Städteverfassung von Italien*, 2 vol., Leipzig., 1847.

p. 20. Sulla letteratura di Monte Cassino v. Petrus Diaconus, *De viris illustribus casinensibus*, ed. B. Mari, Lutetiæ Paris. 1666 (anche Muratori, *Script.*, VI, 9), cap. 19 sgg. — Don Andrea Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, specialmente I, 180 sgg. sull'abate Desiderio, Monte Cassino, 1869 e 1870. Poesie di Alfano in gran numero ap. Ughelli, *Italia sacra* (Venetiis, 1722), t. X, appendix, p. 47-78, e nello scritto citato del Giesebrecht, p. 37 sgg., dove anche sulle sue imitazioni classiche. Una poesia di Gaiferio ap. Tosti, *Storia della Badia di Monte-Cassino*, I, 414 sgg., Napoli, 1842. Di entrambi poesie ap. Ozanam, *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie*, p. 259 sgg., Paris, 1850. — Amato, pubbl. dallo Champollion-Figeac, *L'ystoire de li Normant par Aimé, moine de Mont-Cassin*, Paris, 1835. Intorno ad Alberico, v. Rockinger, *Sitzungsberichte der bayer. Akad. d. W.*, vol. I, 126, anno 1861; le due scritture di Alberico, nominate per prime, son pubblicate dal Rockinger, in *Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte*, vol. IX, München, 1863. I *Dictaminum Radii* sono inediti; un ms. nella biblioteca universitaria di Breslavia, IV, oct. 11.

p. 28. *Sancti Petri Damiani Opera omnia*, Bassani, 1783. Joseph Kleinermanns, *Der heil. Petrus Damiani*, Steyl, 1882.

p. 32. *Anselmi Opera*, in Migne, *Patrologia*, ser. lat., t. 158 e 159. Ch. de Rémusat, *Saint Anselme de Cantorbéry*, Paris, 1853.

p. 34. Pei grammatici, gli epistolarj ed i libri di formule i due lavori citati del Rockinger, anche T. Casini, *La coltura bolognese dei secoli XII e XIII*, in *Giornale storico della lett. ital.*, anno I, vol. I, p. 5 sgg.

p. 35. Ugo Balzani, *Early Croniclers of Europe, Italy*, London, 1883 [pubblicati poi anche in italiano: *Le cronache italiane nel medio evo*, Milano, 1884], è molto insufficiente, proprio per quest'epoca.

p. 36. [L'opera di Sanzanome anche in *Documenti di storia italiana* della *Deputazione toscana di storia patria*, Firenze, 1876].

p. 37. Donde proviene la sentenza di Boncompagno dell'Italia qual *Domina provinciarum*, sentenza che non si ritrova solo in Dante, ma anche in Bono Giamboni, *Introd. alle virtù*, cap. 47? Nel *Corpus Juris*, dove si

sarebbe inclinati a cercarla, giusta il modo di esprimersi di Boncompagno, mi dice un insigne giurista che non la si trova. Essa si fonda su di ciò, che l'Italia nell'impero romano non era provincia nè soggetta a tributo. Lor. Valla disse più tardi, *De Constantini donatione* (poco lontano dal principio): « Donaret præterea una cum Roma *Italiam, non provinciam, sed provinciarum victricem* ».

p. 38. Mi rimase inaccessibile il poema storico sul Barbarossa, scoperto recentemente dal Monaci in un ms. vaticano, e che dev'esser stampato in *Archivio della società romana di storia patria*, vol. I. Una congettura sull'autore (Taddeo di Roma) di R. Wenck, in *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde*, vol. IX, 202, e X, 170.

p. 38. Il poema di Arrigo da Settimello è stampato in Leyser, *Historia poetarum et poematum medii ævi*, p. 453 sgg., Hal.e Magdegb., 1721, ed. *Henrici Septimellensis alias Sammariensis Elegia de diversitate fortunæ ex mss. Mediceo et altero cl. et illustr. viri A. Magliabechii*, senza luogo ed anno; qui segue un *Tractatus de septem virtutibus*. [Pubblicato anche con versione italiana dal Manni, Firenze, 1730, ed *Arrighetto, ovvero trattato contro all'avversità, ecc. con testo latino*, Milano, 1832.] Sull'autore v. Tiraboschi, IV, 429 sgg. C. Milanesi, *Il Boezio e l'Arrighetto*, p. LVIII sgg. e p. CXIII sg., Firenze, 1864. K. Francke, *Zur Geschichte der latein. Schulpoësie des 12. u. 13. Jahrh.*, p. 43, Monaco, 1879.

p. 39. Il passo di Boncompagno contro i grammatici di Orléans sta al principio del *Liber decem tabularum* ed è pubblicato dal Delisle, *Annuaire-Bulletin de la société de l'histoire de France*, p. 152, 1869.

p. 41. Sul carattere della poesia latina nel medio evo, eccellenti osservazioni in Comparetti, *Virgilio*, I, 215 sgg.; anche Pannenborg, l. c., p. 191-238, e Kuno Francke, l. c.

p. 41. La poesia di Morando sta completa ora in Fr. Novati, *Carmina medii aevi*, p. 69, Firenze, Libreria Dante, 1883. La satira attribuita a Pier della Vigna, per ultimo in Huillard-Bréholles, *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne*, p. 402 sgg., Paris, 1865. I canti per la vittoria di Parma dopo la sconfitta di Federico II (1248) per ultimo in *Mon. Germ. Script.*, t. XVIII. Due ritmi di Riccardo da S. Germano nella sua cronaca ap. Muratori, *Script.*, VII, 970 e 993. V. altre ancora citate in Giesebrecht, *Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder*, in *Allgem. Monatsschrift für Wissensch. und Lit.*, p. 41, annata 1853. Poesie ritmiche ve ne son naturalmente abbastanza anche prima in Italia, ma sono di altro carattere. Si avverta, che il noto componimento *Viri venerabiles, viri litterati*, che sta come *Prædicatio Goliæ* in Wright, *Walter Mapes*, p. 31, si trova anche alla fine del *Pantheon* come opera di Goffredo di Viterbo, *Mon. Germ. Script.*, XXII, p. 305. — Che gl'italiani presero poca o nessuna parte alla poesia goliardica, era l'opinione del Giesebrecht, l. c. Dopo che questa era stata combattuta dal Burckhardt e dal Bartoli, fu difesa molto bene da Alfredo Straccali: *I Goliardi ovvero I Clerici vagantes delle università medioevali*, Firenze, 1880; ma le ragioni, con le quali spiega la mancanza di questa poesia, mi sembrano false. Il Novati, l. c., p. 9, tiene per precipitato il giudizio del Giesebrecht e dello Straccali, prima che si sieno esplorate le biblioteche. Ma la raccolta

di poesie goliardiche, che dà egli stesso, è piccolissima, non contiene alcuna poesia d'importanza, alcuna che sia più antica del secolo XIII, e delle più non si può dire nemmeno se sieno di origine italiana.

p. 42. Sulle più antiche tracce dell'italiano la piccola, ma istruttiva operetta di L. Morandi, *Origine della lingua italiana*, p. 51 sgg., Città di Castello, 1883. Andrea Gloria, *Del volgare illustre dal secolo VII sino a Dante*, Venezia, 1880, col mettere assieme artificialmente componimenti con le parole volgari, che raccolse dalle carte ufficiali, mostrò come queste eran ricche di elementi siffatti; la sua idea della separazione di un *volgare illustre* già in que' tempi mi pare erronea. Un lavoro più recente del Gloria: *Volgare illustre nel 1100 e Proverbi volgari del 1200*, Venezia, 1885, dà liste alfabetiche di parole volgari da documenti latini; la dimostrazione per l'esistenza d'un volgare illustre mi sembra qui egualmente insufficiente. Le carte sarde del sec. XII ap. Muratori, *De origine linguae ital.* in *Antiq. ital.*, II, 1051, 1053, 1059; ap. Pasq. Tola, *Codex diplomaticus Sardiniae*, I, 149 ecc. (*Historiae patriae monumenta*, t. X, Augustae Taurin., 1861) e Stengel, in *Rivista di filologia romanza*, I, 52 (cfr. ib. 123). Sulle più antiche iscrizioni, che sono nella massima parte spurie o sospette, Baudi di Vesme, *Propugnatore*, V, 1°, p. 5 sgg., e Di Giovanni, *Dell'uso del volgare in Sardegna ed in Sicilia nei secoli XII e XIII*, Palermo, 1866 (ristampato in *Filologia e letteratura siciliana*, Palermo, 1871). Che i due documenti siciliani che dovevano essere del sec. XII sono invece del XVI, Böhmer, *Roman. Studien*, III, 159 sgg. Per l'epitaffio nella chiesa di S. Giovanni Battista in Erice, l'anno 1000 era una falsificazione per il 1606, com'ha mostrato Antonio Salinas, v. *Giornale storico della letter. ital.*, I, 508 sg. L'iscrizione in quattro versi rimati, che una volta si trovava nel Duomo di Ferrara, che dovea essere del 1135, e contro la cui età il Tiraboschi ebbe considerevoli dubbi, ora il Monaci l'ha per autentica, v. Morandi, l. c., p. 63. Qui anche i quattro versi per una vittoria degli abitanti di Belluno e nel costoro dialetto, dell'anno 1196, ma pervenutici solo in un'opera del 1607.

p. 42 sgg. Sulle *Carte di Arborea* il parere dell'Accademia berlinese delle scienze ne' *Monatsberichten*, p. 64 sgg., 1870. Girolamo Vitelli, *Delle carte d'Arborea e delle poesie in esse contenute*, nel *Propugnatore*, III, 1°, 255 sgg. e 2°, 436 sgg. Anche il Bartoli, *Storia della lett. ital.*, II, 389 sgg. Col lavoro del Vitelli la cosa propriamente era esaurita. — Pel *Ritmo cassinese*, D'Ancona, *Propugnatore*, VII, 2°, 394 sgg. I. Giorgi e G. Navone, in *Riv. di fil. rom.*, II, 91. Böhmer, *Rom. Stud.*, III, 143 sgg. (tentativo di ricostruzione con arbitrio parecchio). Il Monaci lo vuol nuovamente porre nel sec. XII, v. Morandi, l. c., p. 65. Le sue ragioni son da aspettare. — Mentre il testo è già stampato mi perviene l'importante lavoro di Fr. Novati, *Il Ritmo cassinese e le sue interpretazioni*, in *Miscellanea di filologia e linguistica, in memoria di N. Caix e U. A. Canello*, p. 375 sgg., Firenze, 1886. Qui si dimostra benissimo che le interpretazioni del Ritmo tentate finora sono impossibili, e si presenta sul vero significato di esso una congettura molto acuta, e che si accorda colle parole, per quanto si possono intendere. Il Novati crede che al componimento manca la fine, e che il racconto dell'uomo d'oriente e di quello d'occidente è allegorico, il primo il simbolo della vita celestiale,

il secondo di quella terrena, e la dottrina dunque quella solita dell'ascetismo, di disprezzare il mondo per acquistare il paradiso. — Una poesia italiana di carattere singolare, scritta, per quanto si dice, ancora nel secolo XII, si trova in un codice laurenziano (Plut. XV, cod. V), e fu chiamata perciò Ritmo laurenziano. È la lode di un vescovo, in serie monorime di settenari, in gran parte inintelligibile. Fu pubblicato dal Bandini nel suo catalogo dei Mss. Laurenz., IV, 468 sgg., e nuovamente in facsimile nell'*Archivio Paleografico* del Monaci, vol. I, fasc. 2°, n. 17, con una nota del Novati, che promise di trattarne più ampiamente. — Per Messer Folcacchieri, Curzio Mazzi, *Folcacchiero Folcacchieri rimatore senese del sec. XIII*, *per nozze Banchi-Brini*, Firenze, 1878, e A. Borgognoni, *Studi d'erudizione e d'arte*, II, 209-216, Bologna, 1878.

p. 44. In certe notizie annalistiche su Firenze in un ms. vaticano del sec. XII all'anno 1147 il copista ha aggiunti alcuni versi; l'ultimo sembra italiano: *Male de oculis famuli maris;* v. questi in Hartwig, *Quell. und Forsch.*, II, p. 4, Halle, 1880, ed ora in eliotipia nell'*Archivio paleografico italiano* del Monaci, fasc. I, tav. 7, Roma, 1882. Si domandò se fosse una canzone popolare. La congettura del Lami, riprodotta dal Hartwig, che fosse la traccia di un componimento citato poi dal Boccaccio, mi sembra senza fondamento. R. Kade, *Ein Augensegen*, in *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere Geschichtskunde,* vol. X, p. 186 sgg., 1885, ritrovò quelle parole in fine di una formola di benedizione per malattia d'occhi, e qui son prettamente latine: *non ambulemus, sed doleamus maculam famuli dei.* È notevole la corruzione nel ms. vaticano, che mostra l'influenza dell'italiano; ma non credo perciò, come suppone il Kade, che il copista abbia pensato alla poesia popolare citata dal Boccaccio.

p. 45. Gius. Cerrato, *Il bel cavaliere di Rambaldo di Vaqueiras,* in *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 80 sgg., cercò di mostrare che Beatrice non fu sorella del marchese Bonifacio, come dice la biografia provenzale, ma figlia di esso. Giosuè Carducci accettò questa opinione nel suo scritto: *Galanterie cavalleresche del secolo XII e XIII*, in *Nuova Antologia*, 1° gennaio 1885, p. 5 sgg. Pure resta qualche dubbio, v. P. Meyer, in *Romania*, XIV, 614. — Che Emilia da Ravenna era la moglie di Pietro Traversari (Imilia dei conti Guidi), lo disse il Casini, *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 400, e *Propugnatore*, XVIII, 1°, p. 150, n. 2. O. Schultz, *Ztsch. f. rom. Phil.*, IX, 117, n. 3, dice, che l'identità non si può dimostrare, è vero, ma essa è sempre molto probabile; i trovatori certo parlavano di una donna di posizione elevata, e Pietro Traversari era signore di Ravenna.

p. 46. Si noti che Pietro Vidal chiama il regno, alla cui conquista provoca Riccardo Cuor-di-leone, di Palermo e Risa, cioè Reggio; *Risa*, il nome solito negli antichi poemi cavallereschi per Reggio di Calabria, è da leggere, secondo un ms., invece di *Frisa* nel Bartsch. — Su Peire de la Cavarana o Caravana, v. Canello, *Giorn. di fil. rom.*, III, 2, 1 sgg., ed Oscar Schultz, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, VII, 182 sgg., anche Casini, *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 396 sg. — Che la poesia di Uc de S. Circ fu composta nel 1240, durante l'assedio di Faenza per Federigo II, lo dimostrò molto bene N. Zingarelli, *Un serventese di Ugo di Sain Circ,* in *Miscel-*

lanea Caix-Canello, p. 243 sgg. Egli diede un testo critico della poesia, e identificò la maggior parte dei personaggi nominati in essa; v. anche T. Casini, in *Propugnatore*, XVIII, 1°, p. 176 sgg. Il Ser Ugolino potrebbe essere anche il poeta Ugolino Buzzuola, che apparteneva alla famiglia degli Alberghetti di grande autorità in Faenza, e nel 1250 vien chiamato da Salimbene *praecipuus* di quella famiglia.

p. 47. Giosuè Carducci, nella *Nuova Antologia*, 10 genn. 1885, p. 7, congetturò che il dialogo di Rambaldo colla genovese fosse imitazione di un genere poetico già allora coltivato in Italia, dacchè tali dialoghi fra uomo e donna, questa ritrosa e quello insistente, furono poi frequenti presso gli italiani, e rari in Provenza.

p. 48. Che la tenzone amorosa: *Domna a vos me coman*, è da attribuire, col Raynouard, ad Alberto Malaspina, e non ad Albert de Sestaro, come fa il Bartsch, si vede da questo, che la donna alla fine chiama il suo interlocutore « marchese ».

p. 49. Sulla parentela del *Planh* per Blacatz con *Purg.*, VII, 88 sgg. fe' avvertire il Monaci, *Riv. di fil. rom.*, I, 198, n. — Sugl' italiani che poetarono in provenzale in generale ora l'eccellente lavoro di O. Schultz, *Die Lebensverhältnisse der ital. Trobadors*, in *Zeitschrift f. rom. Phil.*, VII, 177 sgg. e anche ib. IX, 117, n, e 406 sgg. Inoltre anche il Casini, in *Giorn. stor. della lett. ital.*, II, 399 sgg. Di uno de' poeti abbiamo una edizione critica: *Der Trovbadour Bartolome Zorzi*, edito da E. Levy, Halle, 1883. Le edizioni del Casini: *Le rime provenzali di Rambertino Buvalelli*, Firenze, 1855, e *I trovatori nella Marca Trivigiana*, in *Propugnatore*, XVIII, 1°, p. 149 sgg., sono molto difettose.

p. 49. È vero però che il Levy constatò alcuni idiotismi italiani nel Zorzi; altri ne trovò lo Chabaneau, *Revue des langues rom.*, III^e s., vol. II, p. 196. I congiuntivi in *-a* di prima coniugazione sono comuni anche ai dialetti veneziano e padovano.

p. 50. I ms. dànno la raccolta delle cosiddette lettere di Pier della Vigna in quantità molto varia e con ordine assai diverso, v. su di ciò Huillard-Bréholles, *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne*, p. 249 sgg., Parigi, 1865. Io adoprai l'edizione dello Schardius, *Epistolarum Petri de Vineis libri VI*, Basilea, 1566, la quale, come tutte le stampe antiche, non dà che una forma della raccolta. Molte delle lettere più interessanti ha pubblicate Huillard-Bréholles da mss., l. c., p. 289.

p. 52. Sulla corte di Federico II Huillard-Bréholles, nel libro testè citato, e *Hist. Dipl. Frid. II*, vol. I, p. CLXXVII sgg., CXCIV, ecc., Parigi, 1839. Sulle traduzioni dal greco, arabo ed ebraico sotto Federico II, i suoi predecessori e successori, v. ora specialmente O. Hartwig, *Die Uebersetzungsliteratur Unteritaliens in der normannisch-staufischen Epoche*, in *Centralblatt für Bibliothekswesen*, marzo 1886.

p. 52 sgg. Sui più antichi poeti italiani: A. Bartoli, *I primi due secoli della letteratura italiana*, Milano, 1880 (apparsa dal 1871 in dispense); lo stesso, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Firenze, 1879. A. Gaspary, *Die Sicilianische Dichterschule des 13. Jahrh.*, Berlino, 1878, nella versione italiana: *La scuola poetica siciliana del secolo XIII*, traduzione di S. Fried-

mann, Livorno, 1882. Raccolte delle poesie: *Poeti del primo secolo della lingua italiana* (di Valeriani e Lampredi), 2 vol., Firenze, 1816. *Raccolta di rime antiche toscane* (del marchese Villarosa), 4 vol., Palermo, 1817. Trucchi, *Poesie italiane inedite*, 4 vol., Prato, 1846. Nannucci, *Manuale della letteratura del primo secolo*, 2ª ediz., Firenze, 1856 [3ª ed., ib. 1878]. D'Ancona e Comparetti, *Le antiche rime volgari secondo la lezione del cod. vat. 3793*, vol. I, Bologna, 1875; II, ib., 1881; III, 1884; IV, 1886. Riproduzione del ms. Chigi di Monaci e Molteni: *Il canzoniere Chigiano*, L. VIII, 305, Bologna, 1877. La stampa del cod. palatino 418 incominciata da Bartoli e Casini nel *Propugnatore*, XIV, continuata in XVII e XVIII. La stampa del cod. laurenziano 9. 63 cominciata dal Casini, *Testi inediti di antiche rime volgari*, vol. I, Bologna, 1883. Per altra bibliografia v. le citazioni ap. D'Ancona, Bartoli e Gaspary, e per la bibliografia di tutto il tempo più antico: Fr. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, 4ª ediz., Bologna, 1878. [Un' altra volta come 4ª edizione, con una appendice, Bologna, 1884].

p. 52. E. Monaci, *Sui primordi della scuola poetica siciliana*, in *Nuova Antologia*, 15 agosto 1884, cercò di mostrare che la poesia volgare di corte, prima che in Sicilia, dovette essere coltivata già in Bologna; ma mi pare che a questa ipotesi manchi un fondamento sufficiente; v. *Literaturblatt für germ. u. roman. Phil.*, p. 442 sgg., 1884.

p. 57. Che la poesia lirica era sempre destinata alla musica, è noto. Di questa relazione verso la musica parla Dante, *De vulg. el.* Nel cod. vat. 3214 sta notato alla poesia di Lemmo Orlandi, *Lontana dimoranza* (n. 139): *Et Casella diede il suono*, cioè il celebre compositore celebrato da Dante nel *Purg.* Nello stesso ms., ad una poesia di Lapo degli Uberti, *Gentil mia donna, la virtù d'amore* (n. 148), è detto: *E Mino d'Arezzo diede la nota;* questo compositore è noto pel Boccaccio, *Decam.*, X, 7. Nel *Purg.*, II, 112, Casella canta la canzone filosofica allegorica di Dante: *Amor che nella mente mi ragiona.* Nel sec. XIV si trova spesso l'indicazione di compositori. Come ancor tardi p. es. il sonetto del Petrarca: *Pace non trovo* fu cantato, si vede da ciò che una lauda del sec. XV lo segna per sua melodia, v. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, p. 435, Livorno, 1878.

p. 57. Al Diez, *Altromanische Sprachdenkmale*, p. 100, Bonna, 1846, sembrò che l'endecasillabo italiano, malgrado la diversità, stia in dipendenza storica col decasillabo provenzale. Il Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, p. 515 sgg., Firenze, 1884, crede che derivi certamente dalla Francia. La sua argomentazione non mi sembra pienamente persuasiva.

p. 58. Che il sonetto non sia altro che una strofa di canzone lo disse per primo il Witte, nel 1825, v. poi Blanc, *Grammatik der Ital. Sprache*, p. 770 sgg., Halle, 1844, e Mussafia, *Cinque sonetti antichi*, nei Rendiconti dell'Accademia viennese delle scienze, classe filosofica-storica, 76, 380. Il Casini, *Notizia sulle forme metriche italiane*, p. 37, Firenze, 1884, citò una canzone (di Guittone) le cui strofe hanno realmente forma di sonetti. Una di Jacopone da Todi: *Chi ne saria credente udendo dire* (pubbl. dal Sorio, *Opuscoli religiosi di Modena*, ser. II, t. III) si adatta ancor meglio, essendo in versi endecasillabi. A. Borgognoni, in *Nuova Antologia*, ser. II, vol. 13, p. 243

e sgg., 1879, volle derivare il sonetto dalla strofa della ballata con ripresa ripetuta, ciò che non è punto necessario; e vi sono ballate in cui la volta sarebbe così breve in rapporto alle mutazioni? Il parallelo con le *coblas esparsas* provenzali è del Tobler, in *Jenaer Literaturzeitung*, n. 47, p. 669, 1878. — H. Welti, *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*, p. 33 sgg., Lipsia, 1884, respinge la spiegazione del Witte, e si risolve per quella del D'Ancona, che dà al sonetto un'origine popolare. Così anche il Morpurgo, *Rivista critica della lett. ital.*, I, n. 4, p. 103, che fa valere per questo l'osservazione che al principio nel sonetto dominava l'ordine delle rime *a b a b.* Quest'osservazione non fu nuova (v. *Scuola poetica siciliana*, p. 168, n.), e prova essa ciò che vuole il Morpurgo? È impossibile per una strofa di canzone l'ordine *a b a b?*

p. 58. Il nome *Discordo* per questo genere metrico sta già nel codice rediano, n. 110. Sui *lays* provenzali, P. Meyer, *Le roman de Flamenca*, p. 279, n. 1, Paris, 1865, e lai pubblicati dal Bartsch, *Zeitschrift f. rom. Phil.*, I, 61 sgg.

p. 60. Un'eccellente esposizione dell'antica lingua poetica secondo i mss., di N. Caix, *Le origini della lingua poetica italiana,* Firenze, 1880. Relativamente alla quistione sulla lingua delle poesie siciliane, gli scritti citati in Gaspary, *La scuola poetica*, p. 180 sgg.; inoltre Bartoli, *Stor. lett. ital.*, II, 175 sgg. M. Ardizzone, *Della lingua in cui composero i poeti siciliani del sec. XIII*, Palermo, 1882 (insignificante). Di Giovanni, *Del volgare usato da' primi poeti siciliani; Discorso letto alla R. Accademia di scienze e lettere di Palermo*, giugno 1879 [ristampato in *Fil. e lett. sicil.*, III]. C. Avolio, *La questione delle rime nei poeti siciliani del secolo XIII*, in *Miscellanea Caix e Canello,* p. 237 sgg., vuole mostrare che le rime non siciliane si possono spiegare colla vecchia pronuncia del dialetto. Non m'ha convinto.

p. 60. Sulle tracce di poesia più originale nei siciliani, un articolo interessante di G. Salvadori: *Prima di Dante*, in *Fanfulla della Domenica,* Roma, 10 sett. 1882, dove però non manca l'esagerazione.

p. 65. Il Monaci ha fatto riprodurre nel suo *Archivio paleografico italiano,* fasc. I (Roma, 1882), tav. 8-10, tutta la *Rosa fresca* in eliotipia, tav. 11 la pagina relativa dell' indice del Colocci, tav. 12-14 il passo delle carte del Colocci, dove è citata la poesia e nominato l'autore. Nelle *Notizie* il Monaci dimostrò come il *Ciulo* ha la sua origine soltanto in una svista dell' Ubaldini, inoltre che l'Allacci non conosceva altro ms. all'infuori del vaticano. Pure crede il Monaci che il Colocci abbia conosciuto ancora un altro ms. e là trovato forse il nome *Cielo dal Camo.* Questo è possibile, ma niente affatto certo, e si deve accettare senza sospetti la testimonianza intorno al nome da un tempo così privo di critica, senza conoscere la specie della fonte? Non potè errare il Colocci, come errò l'Ubaldini, e forse peggio? — La poesia stessa, e tutto ciò che ne è stato detto, ap. D'Ancona, *Antiche rime volgari,* I, p. 165-377, e ristampato ap. D'Ancona, *Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli*, p. 241 sgg., Ancona, 1884, dove l'appendice, p. 386 sgg., espone il processo ulteriore della polemica sino a tempo recentissimo. — Sul metro della poesia, oltre quello che ne scrisse il Monaci,

Riv. di fil. rom., II, 113 sgg., v. adesso ancora Mussafia, *Ein altneapolitanisches Regimen Sanitatis*, p. 49 sgg. (dai Rendiconti dell'Accademia, vol. 106), Wien, 1884, e Percopo, *IV poemetti sacri dei sec. XIV e XV*, p. XIX sgg., Bologna, 1885. — Del resto il diluvio di scritti sulla *Rosa fresca* e il suo autore non è punto cessato dopo l'ultima pubblicazione del D'Ancona. Di Giovanni, *Cielo d'Alcamo, la Defensa, ecc., anteriori alle costituzioni del regno del 1231*, Bologna, 1884 (dal *Propugnatore*, vol. XVII). Rispose il Casini, in *Rivista critica*, I, n. 5, p. 144 sg. Di Giovanni di nuovo: *La defensa e il diritto nuovo nelle costituzioni del regno del 1231*, Bologna, 1885 (dal *Propugnatore*, vol. XVIII), mi parve più solido ed importante. C. Cipolla, *Una quistione paleografica*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 389, conchiude che la lezione *Cielo* è sicura, e *d'Alcamo* probabilissimo. Non cito altri scrittarelli di poco momento.

p. 67. Notizie biografiche pei toscani e romagnoli: Buonagiunta di Riccomo Orbicciani degli Overardi si presenta in un documento del 18 maggio 1295, ed in uno del 6 decembre 1296, v. Carlo Minutoli, in *Dante e il suo secolo*, p. 223, Firenze, 1865. Un *Gallus judex agnelli* fra i legati pisani al concilio di Lione, 1275, v. Muratori, *Script.*, XXIV, 682. — Di Ugolino Buzzuola è conservato solo un sonetto nella lingua letteraria, ed uno in dialetto romagnolo (*Ocli del conte ondeo mender nego*), nel cod. vat. 3214, come penultimo, stampato in Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, III, 80, Venezia, 1730, e Grion, *Pozzo di San Patrizio*, p. 24, Bologna, 1870. Che il *Bucciola* di Dante non è che un soprannome di Ugolino e non si riferisca a Tommaso, dee averlo mostrato Andrea Zannoni citato dal Giuliani, *Opere latine di Dante*, I, 137, Firenze, 1878. Salimbene nomina sotto l'anno 1250 Hugolinus Buzola quale *praecipuus* nella famiglia degli Alberghetti, p. 184. Francesco da Barberino, *Reggimento*, I, 3, cita due versi di Ugolino Bozuola, e nel commentario ai *Documenti d'amore* dice di averlo conosciuto personalmente, e parla di una sua poesia didascalica italiana (*in idiomate Faventinorum*) *De salutandi modis*, v. il passo ap. Zambrini, *Op. volg.*, p. 208 sg.

p. 69. I due sonetti provenzali di Dante da Maiano in *Archiv für das Studium der neuren Sprachen*, 33, 411. Uno anche in Bartsch, *Chrestomathie Provençale*, 4ª ed., p. 319, e Nannucci, *Man.*, I, 326. Che la poesia di Lanfranchi, *Valenz senher reis dels Aragones* è un sonetto, v. *Giorn. di fil. rom.*, IV, 220; cade verso il 1284, v. O. Schultz, *Zeitschr. f. rom. Phil.*, VII, 230. A. Borgognoni, *Dante da Maiano*, Ravenna, 1882, cercò di dimostrare tutto Dante da Maiano con le sue poesie provenzali ed italiane come una falsificazione. Che le sue ragioni eran molto difettose mostrò Fr. Novati, *Dante da Maiano ed Adolfo Borgognoni*, Ancona, 1883, e constatò con documenti, che un Dante da Maiano in realtà viveva al principio del secolo XIV. Contro il Novati nuovamente [A. Borgognoni, *La questione maianesca o Dante da Maiano*, Città di Castello, 1885]. — Sulla destinazione del *Donatz proensal*, Stengel, *Die beiden ältesten prov. Grammatiken*, p. 131, Marburg, 1878, e D'Ovidio in *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 1 sgg. Anche P. Merlo, ib. III, 218 sgg., e Gröber, in *Ztsch. f. rom. Phil.*, VIII, 112 sgg. Sui personaggi cui il libro è dedicato, Jacobus de Morra e Corradutius de

Sterletto, la notizia dello Scheffer-Boichorst, *Ztschr. f. rom. Phil.*, VIII, 290 sgg. Il nome dell'autore, Uc Faidit, pare sicuro dopo che fu trovato anche nel ms. Landau, pubbl. dal Biadene, *Studi di fil. rom.*, I, 353. — Il rifacimento delle *Razos* per Terramagnino, in *Romania*, VIII, 184 sgg.

p. 69. Che i lirici del Mezzogiorno non conoscevano le dispute fra più poeti, non è interamente vero. Recentemente si son trovate due tenzoni di poeti meridionali; di una fra Pier della Vigna, Jacopo da Lentini e Jacopo Mostacci da Pisa, che si occupa della realtà o irrealità d'amore, parlò il Monaci, *Sui primordi della scuola poetica siciliana*, Roma, 1884 (dalla *Nuova Antologia* dei 15 agosto, p. 6). L'altra di 5 sonetti è fra l'Abate di Tiboli e Jacopo da Lentini, sulla deità d'amore, la quale vien negata da Jacopo, stampata testè nelle *Antiche rime volgari* del D'Ancona, vol. IV, n. 326-330. Il primo sonetto dell'Abate di Tiboli allude col verso: *E son montato per le quatro scale*, alla canzone di Guiraut di Calanso sull'allegoria dell'amore (*A leis cui am de cor*) str. 4ª: *E poiai hom per quatre gras mout les*, canzone che conobbe anche Guido Cavalcanti. È notevole che i sonetti di queste due tenzoni non sono per le rime.

p. 71. Il nome *Canzone quivoca* o *quivica* nel ms. rediano. Antonio da Tempo tratta intorno a questa specie di rime, p. 160 sgg. dell'ediz. del Grion (*Delle rime volgari, Trattato di Antonio da Tempo*, Bologna, 1869). Gidino da Sommacampagna (*Trattato dei ritmi volgari*, edito da Giuliari, Bologna, 1870) dei *sonetti equivoci*, p. 171 sgg.

p. 74. I sonetti politici de' notai fiorentini nel ms. vatic. 3793, stampati in parte nel Trucchi, I, 182 sgg., Cherrier, *Histoire de la lutte des papes et des empereurs, etc.*, IV, p. 527 sgg., Paris, 1851, uno nel Grion, *Pozzo*. p. 46. Alcuni ora anche nelle *Antiche rime* del D'Ancona, IV, n. 698 sgg. — La poesia di Don Arrigo dal medesimo ms. in D'Ancona, ib., II, n. 166. Su tutte queste poesie, D'Ancona, *La politica nella poesia del secolo XIII e XIV*, in *Nuova Antologia*, IV, 5 sgg.

p. 76. Le poche notizie sulla vita di Guittone nel Bottari, *Lettere di Fra Guittone d'Arezzo*, introduzione, Roma, 1745, e Tiraboschi, *Stor. lett.*, IV, 400 sgg. Di tre documenti che provano la presenza di Guittone a Bologna nel 1285, Casini, in *Rivista critica*, III, 114. — L. Romanelli, *Di Guittone d'Arezzo e delle sue opere*, Campobasso, 1875, è senza valore. P. Vigo, *Delle rime di Fra Guittone d'Arezzo*, in *Giorn. di fil. rom.*, II, 19 sgg. W. Koken, *Guittone's von Arezzo Dichtung und sein Verhältniss zu Guinicelli von Bologna*, Lipsia, 1886, pessimo. — Le poesie di Guittone edite da L. Valeriani: *Rime di Fra Guittone d'Arezzo*, Firenze, 1828, di cui l'edizione Firenze, 1867, è una ristampa difettosa. Poesie di Guittone riprodotte dai mss. vaticano, palatino, laurenziano nelle rispettive raccolte del D'Ancona (vol. II e IV), del Bartoli e del Casini. — Sulla prosa di Guittone, Galvani, in *Propugnatore*, IV, 1°, p. 12 sgg. Le lettere di Guittone, 35, comprese le 8 poetiche, e 5 dirette a lui da altri, sono tutte nel codice rediano 9 della laurenziana. Il Redi possedeva una raccolta più grande di 64 lettere, come dice una nota nel codice. Una lettera di Guittone al comune di Firenze, dopo la sconfitta degli aretini, il 1289, è menzionata in una cronaca ap. Hartwig, *Quell. und Forsch.*, II, 231.

p. 80. Che le trasposizioni sforzate dei pisani vennero da imitazione dello stile latino, ha notato il D'Ancona, in *Nuova Antologia*, ser. II, vol. XII, p. 173.

p. 80. Un *Monte Andrea Ughonis Medici* che fioriva nel 1280, e potrebbe essere identico col poeta, trovò il D'Ancona, *Antiche rime*, II, 226.

p. 80. Secondo il Carducci, in nota a Dante, *Vita nuova*, p. 59 sg., ed. D'Ancona, Pisa, 1884, la differenza fra *sonetto doppio* e *sonetto rinterzato* sarebbe questa, che nel primo nelle terzine son inserti uno o due settenari, nell'ultimo oltracciò un endecasillabo. Si domanda se i mss. confermano questa distinzione. I quadernari di 10 versi erano la forma prediletta di Monte Andrea, e sono numerosissimi i sonetti di lui in questa forma, riprodotti dal codice vaticano nel IV volume del D'Ancona. Uno di Paolo Zoppo in risposta a Monte, ib., n. 693; uno di Schiatta, n. 651. Sonetti doppi di 23 versi sono quelli di Monte in D'Ancona, vol. IV, ni 621, 622, quello nel Grion, *Pozzo*, p. 46, e quello in Cherrier, IV, 527, come la risposta di Schiatta; uno di Maestro Francesco, in D'Ancona, IV, n. 501.

p. 81. La ballata *Et donali conforto,* in D'Ancona, vol. III, n. 316. Sulla ballata in generale Carducci, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV*, Imola, 1876 (in realtà 1878). p. 56. — Il Monaci credette riconoscere la forma della ballata in una iscrizione latina rimata del 1190 a Foligno, v. *Rivista critica,* I, p. 89. Pure la conseguenza non è tanto esatta.

p. 83. Notizia biografica su Chiaro Davanzati, data da Fr. Novati, in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 404 sgg. Le sue numerose poesie sono ora stampate in maggior parte nelle *Antiche rime* del D'Ancona, vol. III e IV. Sul carattere della sua poesia fu trattato dal Casini, in *Rivista critica*, I, 71-78, e in un mio articolo, nella *Ztschr. für roman. Phil.*, IX, 571 sgg.

p. 87. Sopra alcuni pochi resti di canti popolari toscani del sec. XIII, D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, p. 8 sgg., Livorno, 1878.

p. 88. Le notizie biografiche su Guido Guinicelli dà Gaetano Monti ap. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi,* t. IV, p. 345 sgg., 1784. Qui pure l'osservazione ch'egli era maritato a Beatrice della nobile famiglia della Fratta. *Guido Guinicelli e Dino Compagni* di G. Grion, in *Propugnatore,* II, 2°, p. 274 sgg., è da usare, come tutti gli scritti del Grion, con molta cautela. Del resto io non sono del tutto sicuro se G. Monti rinvenne il vero Guido, poichè, come dice egli stesso, il nome Guido e Guinicelli era frequente nella casa de' Principi. — T. Casini, *Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII*, Bologna, 1881, dà tutte le poesie di bolognesi del tempo con completa bibliografia.

p. 91. Che quest'amore spirituale, mistico in Guinicelli, Cavalcanti, Dante sorse dal sensuale cavalleresco, è stato notato parecchie volte, v. specialmente le belle osservazioni di G. Paris, *Romania*, XII, 522. Entrambi son molto diversi, ma per lo spirituale perdurano i rapporti dell'amore cavalleresco: anche qui la donna è la signora; anche qui amore non ha che far nulla con matrimonio nè come presente nè come futuro.

p. 92. Una enumerazione di reminiscenze del Guinicelli in Dante diede il Nannucci, *Man.*, I, 46-48.

p. 92. Su Guido Ghisilieri, G. Monti, l. c., p. 145 sgg. A. Borgognoni

dubitò dell'esistenza di questo poeta in un articolo inaccessibile per me [*Preludio,* VIII, 5, 6]. Su Fabrizio il Monti, ib., III, 282 sgg. Nel ms. Barberini XLV, 47, si chiama *Fabruzo de Perosa,* v. Casini, p. 370 sgg. Il Monti suppose ch'egli esiliato si ritirò a Perugia. Congetture malcerte sulle persone di Onesto in Monti, l. c., VI, 181 sg. Quando Dante scrisse il suo *De eloq. vulg.*, egli era già morto, poichè (I, 15) è nominato fra' *doctores qui fuerunt.*

p. 93 sgg. Della poesia popolare bolognese del sec. XIII si parla in Casini, *La coltura bolognese ecc.*, in *Giornale storico lett. ital.*, I, 26 sgg. Carducci, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV ritrovate ne' memoriali dell'archivio notarile di Bologna*, Imola, 1876 (in verità 1878). Le poesie anche Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, p. 39 sgg., Pisa, 1871. Casini, *Rime*, p. 173 sgg. — Nella canzonetta dell'usignuolo il Carducci e il Casini (p. 174) ammettono, senza fondamento, versi dodecasillabi con rima intermedia; anche la ripresa è di due versi; che il primo verso di essa sia senza rima, è molto solito; il Carducci stampa anche la ripresa in due versi, ciò che poi è molto inconseguente. — Difficilmente ha ragione il Carducci, *Intorno ecc.*, p. 77, di supporre in questa canzonetta dell'usignuolo allusione, per lo meno allegorica, ad un avvenimento, *che dovè aver commosso le menti e i cuori ai giorni in cui quella poesia fu cantata.* Si sconosce il carattere innocente di questa poesia, quando vi si vuol vedere qualche cosa di simile.

p. 95. Il serventese dei Geremei e Lambertazzi fu pubblicato il 1841 da U. Guidi; il ms. ora non è noto; è ristampato in Casini, *Rime,* p. 197 sgg. Sul serventese italiano Carducci a *Vita nuova*, p. 53-56, ed. 1884, ed anche osservazioni a ciò nel *Literaturblatt für germ. und rom. Phil.*, p. 151, 1884. Notevole è anche, che appunto un trovatore italiano, Zorzi, due volte ha chiamato serventese una poesia amorosa, v. Levy, *Der Troub. Bert. Zorzi*, p. 25, Halle, 1883. Il serventese servì anche con predilezione ad enumerazioni, così qui in quello dei Geremei e Lambertazzi, v. 225 sgg., per la lunga lista delle famiglie nobili di Bologna. Serventesi di enumerazioni erano poi quello perduto di Dante sulle sessanta donne più belle di Firenze, e quello del Pucci di uguale argomento. La forma del serventese italiano, cioè la concatenazione caratteristica col verso breve si trova in provenz., p. es. in Raimon de Miraval nella lettera amorosa, Bartsch, *Denkm.*, p. 127; in ant. franc. in Rustebeuf ed altri, v. Tobler, *Vom französ. Versbau*, 2ª ediz., p. 13, Leipizg, 1883. Così anche la *Bestournée par Richart*, ap. Stengel, *Cod. Digby,* p. 118 sgg. È una fatrasia. Parimenti in una fatrasia di Philippe de Remi, v. *Roman. stud.*, IV, 407. Tal forma anche nel mistero provenzale di St. Pons (8 *a* 8 *a* 8 *a* 8 *a* 4 *b* 8 *b*...), v. Levy, in *Literaturbl.*, p. 337, 1885.

p. 96. Saladino è detto di Pavia ne' *Poeti del primo secolo*, I, 433. Il cod. Chigi, n. 245, e il cod. palatino, fol. 63, hanno semplicemente Saladino, senza porvi la patria. Un *Saladinus notarius cancellariae* in Pisa il 1270, v. Muratori, *Script.*, XXIV, 677; un *Saladinus notarius de Acqui* tra' legati pisani al concilio di Lione il 1275, ib., 682. Un Saladino, *uomo di corte*, giullare cioè, che fu una volta in Sicilia, nel *Novellino,* n. 40. —

Il cosiddetto *Lamento della sposa padovana*, stampato per ultimo dal Carducci, *Cant. e ball.*, p. 22 sgg. Una nota sulla lingua in Ascoli, *Archivio glottologico italiano*, I, 421, n. Il Renier, *Giorn. stor.*, IV, 423, n. 1, crede che non manca solamente il principio, ma anche la fine, e che è frammento non di un componimento lirico, ma di una poesia popolare narrativa. È ben possibile che abbia ragione. A quale crociata allude la poesia? Il Carducci crede, a quella predicata da Urbano IV; ma ne ha egli mai predicata una oltre di quella contro Manfredi ed i Saraceni di Nocera, a cui certo non si può pensare? Il D'Ancona, *Poesia popolare*, p. 18, vorrebbe riferir la poesia alla crociata del 1204, perchè a questa parteciparono i veneziani. Ma non poteva un padovano pigliar parte anche ad un'altra crociata, p. es. quella di Federico II? Del resto con la crociata non si determina l'epoca della poesia, la quale può essere retrospettiva. — Un saggio di poesia dialettale cortigiana nel settentrione sarebbe la canzone sui patimenti dell'amore, pubbl. dal Mussafia, *Rivista di fil. rom.*, II, 65 sgg. Però sarà di tempo posteriore.

p. 97 sgg. L'autore della *Bataille Loquifer* vuol esser stato in Sicilia ed aver guadagnato molto danaro con la recita del suo poema, ciò che però può essere una bugia di giullare, v. Gautier, *Epop. frses.*, I, 215, n. e G. Paris, *Romania*, IV, 471; secondo G. Paris, ib., V, 110, anche l'*Alischans* è scritto probabilmente in Sicilia; questo fu al tempo de' Normanni. — La cronaca di Martino da Canale pubbl. da Polidori, *Arch. stor. ital.*, t. VIII. Sul passo di Dante, su cui s'è molto disputato, v. per ultimo Witte, *Jenaer Liter. Zeit.*, 1879, p. 381, e Böhmer, *Roman. Stud.*, IV, 114. — Che Dante col *vulgare prosaicum* non intese già anche romanzi in versi, mostrò il Böhmer, v. anche G. Paris, *Rom.*, X, 479, n. — Rusticiano: P. Paris, *Les manuscrits françois de la Bibl. du Roy*, vol. II, 355 sgg., III, 56 sgg., Paris, 1838. A. Bartoli, *I viaggi di Marco Polo*, p. LV sgg., Firenze, 1863.

p. 98. *Gui de Nanteuil*, v. P. Meyer nell'edizione del poema in *Anciens poètes de la France*, p. XXIV sgg., Paris, 1861. Colà, p. XXV, il verso: *Car amor ne rechert rens for che gentilixe*, che ci ricorda la nota canzone del Guinicelli. Frammenti di *Aliscans* secondo il ms. VIII della Marciana nella *Romvart* del Keller, p. 29 sgg., Mannheim, 1844. Nel medesimo libro comunicazioni di tutti gli altri testi, di cui qui si parla. *Aspremont* parte in Bekker nelle *phil. u. histor. Abhandl. der kgl. Akad. d. w. in Berlin*, dell'anno 1839, p. 252 sgg. Su' mss. di S. Marco anche P. Lacroix, ap. Champollion-Figeac, *Documents historiques inédits*, III, p. 345 sgg., Paris, 1847. Frammenti dell'*Anseis de Cartage* franco-italiano dà W. Meyer, *Ztschr. f. rom. Phil.*, IX, 600 sgg., e dell'*Aspremont*, ib., X, 22 sgg.

p. 98. Che il Giovanni di Navarra e il Gautier di Aragona nell'*Entrée* sono inventati, è l'opinione del Gautier, *Epop.*, II, 328, e quella del G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 175, Paris, 1865. Al contrario lo Stengel, *Ztschrft. f. rom. Phil.*, V, 380, certamente a torto.

p. 99. L'*Entrée de Spagne*, che si dice comprendere fra 15 a 16 mila versi, non è ancora stampata; analisi e saggi dal Gautier in *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, IVe série, t. IV, 217 sgg. Gli ultimi 482 versi ap.

A. Thomas, *Nouvelles recherches sur l'Entrée de Spagne*, p. 51 sgg., Paris, 1882. — La *Prise*, pubbl. dal Mussafia: *Altfranzösische Gedichte aus venetian. Hss.*, vol. I, Wien, 1864. Sul nome Mussafia, *Handschriftliche Studien*, II, p. 291 n., Wien, 1863.

p. 101. Su Estout, v. Gautier, *Epop.*, II, 166 sgg. Come divenne un inglese, mostrò G. Paris, *Hist. poét.*, p. 183, n. 1; v. anche Thomas, *Rech.*, p. 44.

p. 102. Sul rapporto in cui stanno l'*Entrée* e la *Prise* e sui loro autori v. Thomas, *Nouv. rech.*, dov'è citata anche ogni altra cosa; p. 23 sgg. son comunicati 195 versi della *Passione* di Nicola da Verona.

p. 102. L'*Hector* pubbl. dal Bartoli secondo il ms. XVIII della Marciana, dove sta dietro il *Roman de Troie*, in *Archivio veneto*, vol. III, parte II, 344 sgg. Il principio del ms. riccardiano in *I primi due secoli*, p. 109. Sopra un ms. di Parigi ed uno di Oxford, P. Meyer, *Documents manuscrits de l'ancienne litt. de la France*, p. 159 e 245 sgg., Paris. 1871. Sopra un quinto ms. in Londra P. Meyer, *Romania*, II, 135 sgg. Joly sull'*Hector* in *Benoît de Sainte-More et le Roman de Troie*, I. 410, Paris, 1870.

p. 103. Sulla lingua di questi monumenti, Mussafia, Introd. alla *Prise*, p. VI sgg. e P. Meyer, *Recherches sur l'Epopée frse.*, p. 46 sgg., Paris, 1867. Adolf Keller, *Die Sprache des Venetianer Roland*. Strassburg, 1884. Sulla lingua dell'*Anseis* W. Meyer, *Ztschr.*, IX, 623 sgg.; su quella dell'*Aspremont*, X, 42 sgg.

p. 103. Che la compilazione del ms. XIII sia tutta di un autore crede P. Rajna, *Romania*, II, 166, ed altrove, e parimenti G. Paris, *Romania*, II, 270 sgg. Al contrario, a torto, Bartoli, *Stor. lett.*, II, 43. Secondo la congettura di G. Paris il ms. XIII è il medesimo che nell' inventario dei Gonzaga del 1407, n. 44, è citato sotto il titolo *Karolus Magnus*, v. *Romania*, IX, 511. Allora mancherebbe al principio la maggior parte, e, come G. Paris crede, sarebbe stata una storia dall'origine di tutta la casa carolingia, come i *Reali di Francia*. Poi il Thomas, *Romania*, X, 407, ha congetturato che il ms. 44 dei Gonzaga sia stato quello donde G. M. Barbieri cita l'*Huon d'Auvergne*, e G. Paris, fermo sulla identità del ms. XIII e n. 44, crede perciò ora che al principio di quello stava l'*Huon d'Auvergne*, ib., p. 408, n. Sulla compilazione del ms. XIII in generale, G. Paris, *Hist. poét.*, p. 165 sgg. Fu pubblicato sinora il *Macaire* due volte, dal Mussafia, *Altfranz. Ged.*, vol. II, e dal Guessard negli *Anciens poètes de la France*, vol. IX, Paris. 1866; inoltre *Berthe aux grands pieds* dal Mussafia, in *Romania*, III. 340 sgg., IV, 91 sgg. *Berta e Milone*, ib., XIV, 177 sgg. *Orlandino*, ib.. 192 sgg. Le parti rimanenti analizzate dal Guessard, *Bibl. de l'École des Chartes*, IVe série, t. III, p. 393 sgg. Il *Buere*, il *Karleto* in P. Rajna, nelle *Ricerche intorno a' Reali di Francia*, p. 134 sgg. e 226 sgg., Bologna, 1872. [*Karleto* anche Rajna, in *Rivista filologico-letteraria* di Verona, vol. II]. Finalmente *Ogier* da Rajna, *Romania*, II, 153 sgg. — Sull' originalità di *Milone e Berta* G. Paris, *Hist. poét.*, p. 170, e Rajna, *Ricerche*, p. 253 sgg. Ma in *Romania*, II, 363 sgg., G. Paris dubita nuovamente, crede che l'originale franc. pure non sia che andato smarrito. — Sulla gesta dei traditori

nella compilazione, G. Paris, *Hist. poét.*, p. 167 sgg., e *Romania*, II, 362. A ragione nota nello stesso tempo che non era un'invenzione del compilatore stesso.

p. 105. Il *Roland*: P. Rajna, *La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca ital.* in *Propugnatore*, III, 2°, 394 sgg. Il testo franco-ital. è pubblicato dal Kölbing, *La chanson de Roland, genauer Abdruck der venet. Hs. IV*, Heilbronn, 1877. — Di altri testi franco-ital. sono citati ancora: una raccolta di favole, di cui son conservate solo le moralità (in versi ottonari), ap. Rajna, *Giorn. di fil. rom.*, I, 34 sgg. Una leggenda di S. Caterina, parte francese, parte franco-ital., ricordata ap. Mussafia, *Zur Katharinenlegende*, p. 24 sgg., Wien, 1874. La Passione del ms. VI di S. Marco (scritta il 1371, ma certo più antica), diversa da quella di Nicola da Verona: Boucherie, *La passion du Christ*, Montpellier, 1870 (dalla *Revue des lang. rom.*). — Notizia di un testo franco-ital. dai *Conti di antichi cavalieri*, tradotto dall'originale italiano, in *Romania*, XIV, 621.

p. 106. I *Cantatores Francigenarum* non saranno cantori francesi, ma tali che cantano di eroi francesi; così G. Paris, *Hist. poét.*, p. 162, e così il Rajna. — Sulla lingua delle versioni veneziane, Ascoli, *Arch. glott.*, I, 451. Il *Bovo* in un ms. laurenz. pubbl. dal Rajna, *Ricerche*, p. 493 sgg. *Rainardo e Lesengrino*, ed. E. Teza, Pisa, 1869. Il ms. in Udine scoprì il Putelli, lo pubblicò il *Giorn. di fil. rom.*, II, 156 sgg. Ora le due versioni di questo *Rainardo* si trovano in E. Martin, *Le roman de Renart*, vol. II, p. 358 sgg., Strasburgo, 1885.

p. 107. Tempo della poesia franco-ital.: Il Gautier assegnò l'*Entrée* e la *Prise* al sec. XIV. Da questo solamente saranno tutti i mss. G. Paris (contro la sua opinione in *Hist. poét.*) pose, *Romania*, II, 364, n. 2, la compilazione XIII e *Prise* e *Entrée* in diversa epoca. Non abbiamo a ciò buona ragione.

p. 107 sg. R. Renier, *La discesa di Ugo d'Alvernia allo Inferno*, Bologna, 1883, dov'è data la bibliografia. L'originale franco-ital. del rifacimento in Torino si trovava nel ms. 21 della Bibl. Gonzaga, giusta l'inventario del 1407, v. *Romania*, IX, 508. Questo ms. ritrovato nella Biblioteca Hamilton, con la quale è venuto a Berlino, fu fatto conoscere più esattamente da A. Tobler, *Die Berliner Handschrift des Huon d'Auvergne*, in *Sitzungsberichte der Berl. Akad. der W.*, XXVII, 605 sgg. Il ms. è già compiuto il 1341. Che anche la versione padovana in certi passi segue la berlinese a parola, v. Casini, *Rivista critica*, I, 82.

p. 108. Su Casola, D'Ancona, *Studi di critica e storia letteraria*, p. 455 sgg., Bologna, 1880, dov'è notato ciò che n'è pubblicato. Per *Aquilon de Bavière*, analisi e caratteristica del Thomas, *Romania*, XI, 538 sgg.

p. 110 sgg. Il decalogo bergamasco e il *Salve Regina* ap. Gabriele Rosa, *Dialetti, costumi e tradizioni delle provincie di Bergamo e di Brescia*, p. 127 sgg., Bergamo, 1855. [Due nuove ediz. di questo libro, 1857 e 1870]. Il Decalogo anche ap. Biondelli, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, p. 673, Milano, 1853, e lo stesso, *Poesie lombarde inedite del sec. XIII*, p. 197 sgg., Milano, 1856. Le due poesie bergamasche nuovamente dal ms. in Bartoli, *Crestomazia della poesia italiana dal periodo delle origini*, p. 1 e 7, Torino, 1882.

p. 111. Una lingua letteraria dell'Italia superiore ammisero Biondelli, Mussafia e Bartoli, al contrario l'Ascoli, *Arch. glott.*, I, 309 sgg.

p. 112. *Das Buch des Uguçon da Laodho*, pubbl. da A. Tobler, Berlin, 1884, estratto dalle *Abhandl. der Berliner Akad. d. W.*, con introduzione letteraria e linguistica. Che Barsegapè si servì del poema di Uguccione il Tobler lo dimostra, p. 8 sgg.

p. 112. Il poema di Barsegapè ap. Biondelli, *Poesie lombarde inedite*, p. 35 sgg., e lo stesso, *Studi linguistici*, p. 193 sgg., Milano, 1856. Il ms. dà l'anno 1264; che sia da leggere 1274, mostrò il Tiraboschi, *Stor. lett.*, IV, 418. Che il poema era destinato alla recita, mostrano parecchi passi, specialmente quelli in *Studi lingu.*, p. 258, dove l'autore chiede silenzio ed attenzione come i cantambanchi, e così p. 314, dove si vede che vi erano anche delle donne.

p. 113 sg. I poemetti di Fra Giacomino ap. Ozanam, *Documents inédits pour servir à l'histoire litt. de l'Italie*, Paris, 1850, poi Mussafia, *Monumenti antichi di dialetti italiani*, Vienna, 1864 (dai Rendiconti dell'Accad. viennese delle scienze). Sopra un secondo ms. in Udine Putelli, in *Giorn. di fil rom.*, II, 155. Un terzo ms. trovò il Rajna nella Colombina a Seviglia: su esso v. Biadene, in *Studi di fil. rom.*, I, 269 sgg. Il poema *De Jerusalem coelesti* anche in un ms. di Oxford, v. Tobler, *Das Spruchgedicht des Girard Pateg*, p. 4, n.

p. 114. La preghiera alla Vergine in dialetto veronese e in forma di serventese pubbl. da C. Cipolla in *Arch. stor. ital.*, serie IV, t. VII, p. 150 sgg., con molti malintesi e sconoscendone completamente la forma.

p. 115. Su Bonvesin, Tiraboschi, *Vetera Humiliatorum monumenta*, I, 297 sgg., Mediolani, 1766, e *Stor. lett.*, IV, 418 sg. I due testamenti pubblicati da C. Canetta, in *Giorn. stor. lett. ital.*, VII, 170 sgg. Le poesie pubbl. da J. Bekker nei Rendiconti dell'Accademia berlinese delle scienze, dell'anno 1850 (p. 322, 379, 438, 478) e 1851 (p. 3, 85, 132, 209; qui p. 450 un passo poetico della *Vita scolastica*). Alcune delle poesie, ma secondo la copia difettosa dell'Ambrosiana, anche in Biondelli, *Poesie lomb. ined.* e *Stud. ling.* Si annunzia come prossima una nuova edizione di Bonvesin curata dal Biadene. A. Seifert, *Glossar zu den Gedichten des Bonvesin da Riva*, Berlino, 1886.

p. 116. Col dialogo tra il peccatore e la Vergine si possono paragonare le poesie provenzali in Suchier, *Denkmäler provenz. Lit. und Sprache*, I, p. 215, 225 sgg. e p. 279, v. 211 sgg., Halle, 1883.

p. 116. Bonvesin da Riva, *Il trattato dei mesi*, pubbl. dal Lidforss, Bologna, 1872, e su questa pubblicazione, Wesselofsky, in *Propugnatore*, V, 2°, 368 sgg. Mussafia, in *Romania*, II, 113 sgg. I dodici mesi erano argomento prediletto della poesia; così dice Jacopo da Acqui alla fine del noto aneddoto su Pier della Vigna e sua moglie: *Et sic facta est pax inter dominam et Petrum, et tunc Petrus cantat pro gaudio de duodecim mensibus anni et de proprietatibus eorum.* Così anche la corona di sonetti di Folgore da S. Gemignano, di cui si parlerà più innanzi. Sui frequenti contrasti dei dodici mesi nella poesia popolare v. *Giorn. stor. della lett. ital.*, II, 250 e 261.

p. 118. A confronto con Bonvesin si veda p. es. com'è brutto il racconto di *Frate Ave Maria* nei *Dodici conti morali*, n. 4. Altre indicazioni della leggenda, ib., p. 19, dallo Zambrini; inoltre Bartoli, *I primi due sec.*, p. 296, n. 8, e *Stor. lett.*, II, 80 sgg. *Ztschrft. f. rom. Phil.*, I, 360 (*Du pauvre clerc*), ib., p. 367.

p. 118. Una Passione di Cristo in antico dialetto veronese, composta in serie monorime e versi di dodici sillabe, fu pubblicata recentemente dal Biadene in *Studi di fil. rom.*, I, 243 sgg. Egli vorrebbe attribuire anch'essa a Fra Giacomino. Altre poesie religiose dell'alta Italia sono indicate nell'introduzione del Mussafia ai *Monumenti antichi;* poi la leggenda di santa Caterina in alessandrini, pubbl. dal Mussafia, *Zur Katharinenlegende*, Wien, 1874 (nei Rendiconti dell'Accad. vienn.). *Maria Aegyptiaca,* in versi ottonari, pubbl. dal Casini in *Giorn. fil. rom.*, III, fasc. 2°, p. 90 sgg. È un rifacimento libero di originale francese, v. P. Meyer, *Romania*, XII, 408. La canzone religiosa morale in 16 strofe: *Santo spirto dolce glorioso*, da ms. di Lione, pubbl. da W. Förster, *Giorn. fil. rom.*, II, 46 sgg., difficilmente è dell'alta Italia, piuttosto toscana, forse della scuola di Guittone; il leggiero colorito dialettale può venire dal copista.

p. 118. Come il poemetto di Bonvesin sulle 50 convenienze era conosciuto ancora nel sec. XVI, mostra l'imitazione che ne fa d'una strofa Giulio Cesare Croce (è la 30ª cortesia), v. il passo in *Ztschrft. f. rom. Phil.*, III, 126. Il poemetto didascalico del ms. vaticano 4476 è pubbl. dal Bartsch, *Riv. fil. rom.*, II, 45 sgg. Di poesie sul contegno a tavola in antico francese e provenzale, v. P. Meyer, *Romania*, XIV, 520.

p. 119 sgg. Sul nome di Patecchio v. Novati, *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 413, n. 2. Notizie sul poeta e comunicazione dei suoi versi in Mussafia, *Jahrb.*, VI, 222 sgg. e VIII, 210; Teza, *Giorn. fil. rom.*, I, 233 sgg. Anche il D'Ancona, *Poesia popolare ital.*, p. 12. — Il poemetto di Patecchio si sta ora stampando curato dal Tobler: *Das Spruchgedicht des Girard Pateg*, in *Abhandl. der Berl. Akad. der W.*, 1886. Pateg attinge ai *Proverbia Salomonis*, ma più ancora all'*Ecclesiasticus,* v. Tobler, p. 7 sgg. — *Proverbia quae dicuntur super natura foeminarum*, pubbl. secondo il ms. di Saibante-Hamilton (ora a Berlino) dal Tobler, in *Ztschr. für rom. Phil.*, IX, 296 sgg.

p. 119. Le *Rime genovesi* pubbl. dal Lagomaggiore, *Archivio glott.*, II, 161 sgg. Il ms. non è originale, ma copia, v. la prefazione del Lagomaggiore.

p. 122. Bonghi, *Nuova Antol.*, ser. II, t. 35, p. 606, assegna, contro l'opinione comune, la nascita di S. Francesco al 1181, poichè la data si attinge solo da' *Fioretti*, e questi dicono ch' egli sia morto il 1226 *negli anni 45 della sua nativitade.* Ma non significa ciò nell'anno 45°? Questo porterebbe appunto al 1182.

p. 123 sgg. Lo *Speculum vitae B. Francisci*, p. 124, chiama il canto del sole anche *Laus de creaturis* e poi *Canticum fratris solis de creaturis domini nostri;* parimenti p. 128, dove però il nome *Canticum fratris solis* è designato come quello dato dallo stesso Francesco. In quest'enumerazione delle creature v'è, com'è stato notato, avvicinamento manifesto al salmo 148

(v. Grion, *Propugn.*, I, 605, e D'Ancona, *Nuova Antol.*, ser. II, t. 21, p. 197). Senonchè il salmista chiama le creature a lodar Dio, Francesco loda Dio per causa loro. È vero che il Hase, *Franz von Assisi*, p. 88 sgg., Leipzig, 1856, e il D'Ancona, l. c., vogliono intendere anche il cantico del sole così come il salmo; ma come può la morte lodare Iddio? E già il principio: *Laudatu sii... cun tutte le tue creature,* contraddice a ciò. — La miglior restituzione del *Canticum* è quella del Böhmer, *Roman. Stud.*, I, 120 sgg. Egli non ha mutato quasi nulla alla lettera; secondo questa anche i versi citati sù. La lezione che comunicò il Fanfani nella versione del libro dell'Ozanam: *I poeti francescani in Italia nel sec. XIII,* p. 49 sgg., Prato, 1854, si dice derivare da un codice scritto prima del 1255, ciò ch'è certamente falso, s'egli stesso non alterò fortemente. — Due altre poesie che si attribuirono a S. Francesco, sono invece di Jacopone, v. D'Ancona, *Nuova Antol.*, l. c., p. 226, n. 11. — Su S. Francesco in generale, oltre a quel che s'è citato, anche l'articolo geniale di R. Bonghi, *Nuova Antol.*, ser. II, t. 35, p. 605 sgg. [*Il settimo centenario di S. Francesco*, Assisi, 1867-1882, pubblicazione periodica in 5 numeri, v. *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 356 sgg.].

p. 123. Di Fra Pacifico parla, oltre al biografo di Francesco, Tommaso da Celano, anche lo *Speculum vitae B. Francisci et sociorum eius,* p. 124, Metis, 1509. Tutte le notizie sui versi italiani di lui son molto sospette, v. Molteni, *Giorn. fil. rom.*, II, 93.

p. 126 sgg. Su Fasani e le processioni de' Disciplinati, Monaci, *Riv. fil. rom.*, I, 250 sgg. — D'Ancona sulla *lauda* in *Origini del teatro in Italia,* I, 105 sgg., Firenze, 1877. — Una lauda di un'antichità eccezionale, perchè opera del beato Guido Vagnottelli (morto nel 1250), si dice pubblicata ap. Girol. Mancini [*I mss. della libreria del Comune e dell'Accademia etrusca di Cortona*, Cortona, 1874], v. *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 301.

p. 128. Non può esser taciuto che il D'Ancona con buona ragione dubita del tempo in cui nell'antica biografia si dice sorta la poesia *Or udite nova pazzia,* e la mette, pel suo contenuto, invece nel primo tempo della conversione, *Nuova Antol.*, s. II, t. 21, p. 204, n.

p. 129. Le notizie sulla vita di Jacopone per la massima parte derivano dall'antica *Vita del beato fra Jacopone da Tode*, in dialetto umbro, stata pubblicata dal Tobler, *Ztsch. f. rom. Phil.*, II, 26 sgg., III, 178 sgg. (le liste delle poesie); v. inoltre Wadding, *Annales Minorum,* V, 408 sgg., VI, 77 sgg., Roma, 1732; Ozanam, l. c., p. 91 sgg. Su Jacopone poeta soprattutto il bel lavoro di A. D'Ancona, *Iacopone da Todi, il giullare di Dio del sec. XIII,* in *Nuova Antol.*, l. c., p. 193 sgg. e 438 sgg., ristampato in *Studi sulla lett. ital. de' primi secoli,* p. 1 sgg., Ancona, 1884. Le poesie pubblicate da Francesco Tresatti: *Le poesie spirituali del B. Jacopone da Todi*, Venezia, 1617, molto difettoso, contiene molte poesie spurie. Un certo numero di poesie pubblicò il padre Bart. Sorio, migliorate in *Poesie scelte di Fra Jacopone da Todi,* Verona, 1858, e negli *Opuscoli religiosi, letterari e morali* di Modena, ser. I, t. III sino a ser. II, t. III, e anche separatamente. Del rimanente v. Zambrini, *Op. volg.* Una buona edizione manca. Notizie su mss. dette il Böhmer, *Roman. Stud.*, I, 137 sgg. E. Percopo, *Le Laudi di Fra Jacopone da Todi nei mss. della Bibl. naz. di Napoli*, in *Propugnatore*,

XVII, 2°, p. 127, 376; XVIII, 1°, p. 106; 2°, p. 136; XIX, 1°, p. 239 dà le varianti dei mss. napoletani, la bibliografia di ogni laude, e discute le attribuzioni. Le prose attribuite a Jacopone sono sentenze che non ha scritte egli stesso, ma qualcuno dei suoi seguaci, come appendice alla biografia, e come tale seguono infatti dopo l'antica Vita, *Ztschr. f. rom. Phil.*, III, 187, v. su di ciò Gigli, *Prose edite ed inedite di Feo Belcari*, I, p. LII sgg., Roma, 1843, e D'Ancona, *Nuova Antol.*, l. c., p. 469, n.; anche Zambrini, *Op. volg.*, p. 514. Il testo originario è certo qui sempre il latino. Una compilazione originale di sentenze morali di autori classici e medievali, in un ms. dell'Angelica in Roma, sotto il titolo *Flos florum* è attribuita al Maestro Jacopone da Todi, v. Novati, *Carmina medii aevi*, p. 25, n., 46 sgg., 49, e *Giorn. stor. lett. it.*, II, 130 n.

p. 130. La sentenza di Jacopone è secondo il testo ap. Wadding., V, 412.

p. 131. L'imitazione del *Devinahl* nella poesia *Amor di caritate*, str. 19. Come Jacopone nella poesia dell'amore mistico sta sotto l'influenza della poesia cortigiana, notò il D'Ancona, *Nuova Ant.*, l. c., p. 225 sg.

p. 132. La poesia di Jacopone: *O Gesù nostro amatore*, descrive la danza de' beati in cielo; si confronti *Dieta salutis*, X, cap. 6, di san Bonaventura; certo la somiglianza sta solo nel soggetto in generale.

p. 132. Sull'incerta attribuzione dello *Stabat mater dolorosa*, v. D'Ancona, p. 469, n. Il *Cur mundus militat* viene attribuito anche a S. Bernardo e a Gualtiero Mapes, v. Daniel, *Tesaurus hymnologicus*, IV, p. 288 sgg., Lipsia, 1855. Altre poesie latine che nei mss. stanno sotto il nome di Jacopone, v. l'elenco del Tobler, *Ztschrft.*, III, 187, e quello del Böhmer, p. 156, n. 129 sgg. La poesia in contrapposto dello *Stabat mater dolorosa*, lo *Stabat mater speciosa*, è divenuta più nota per l'Ozanam. In uno dei mss. di Parigi sta anche lo *Stabat mater dolorosa* due volte; parimenti si trova tra le poesie di Jacopone in un ms. della fine del secolo XIV, nel monastero dei Cappuccini a Monte Santo presso Todi, secondo Gregorovius, *Gesch. d. Stadt. Rom*, V, 613 n.

p. 133. Anche riguardo alla poesia *Udii una voce* l'attribuzione a Jacopone non è del tutto fuor di dubbio, v. D'Ancona, p. 223, n. 4. Il Sorio e il Nannucci l'hanno solo dal Tresatti. Invece il serventese *Al nome d'Iddio* sta nell'elenco del Tobler.

p. 134. La poesia didascalica di Jacopone comincia: *Perchè gli uomin domandano detti con brevitate, Favello per proverbii dicendo veritate...* Il Sorio la dette negli *Opuscoli religiosi*, t. VIII, Modena, 1860, migliorata secondo un'antica stampa. Gli editori erroneamente di ciascun verso fanno due. Simile è la poesia ascritta ad Arrigo da Settimello, *De septem virtutibus*, dove anche un insegnamento morale vien sempre illustrato da un detto proverbiale dell'esperienza (dalla natura, segnatamente dal regno animale), e simili anche le *Parabolae* di Alanus de Insulis.

p. 134. Per un tempo predominò su Jacopone (per opera dell'Ozanam, del Sorio e del Nannucci) un giudizio troppo favorevole, il quale si poggiava sopra alcune poesie attribuitegli falsamente. Il D'Ancona ha distrutta definitivamente quest'opinione ed assegnato il suo vero posto al poeta; la poesia *Dì, Maria dolce* è di Fra Giovanni Dominici del secolo XV, v. D'Ancona,

p. 468; il *Maria vergine bella* è di L. Giustiniani, v. ib., p. 469. Anche della lauda *Chi Gesù vuole amare*, che fè conoscere il Mortara, e il Nannucci. *Man.*, I, 392, come il Sorio, *Opusc.*, III, riprodussero, io non dubito che provenga sol dal XV secolo. Con questo spariscono anche le somiglianze che si volevano trovare fra certi passi di Jacopone e tali di Dante e del Petrarca, v. D'Ancona, p. 194 sg.

p. 135. Sulle due poesie di Cristo e dell' anima, v. Ozanam, l. c., p. 135 sgg., 140 sgg., 269. Quella della crocifissione ora meglio in D'Ancona, *Origini del teatro*, I, 142 sgg. Colà pure su altri dialoghi di Iacopone, ed enumerazione de' medesimi, *Nuova Ant.*, l. c., p. 216, n. 2.

p. 136. Che la rappresentazione nel Prato della Valle ebbe luogo il 1244, mostrò l'Ebert, *Jahrb.*, V, 51. Il Monaci e il D'Ancona continuano a porla nel 1243. — Sui primordii del teatro in generale, v. la trattazione del D'Ancona, *Origini*, I, 19-88, che esaurisce la materia.

p. 137. Monaci, *Appunti per la storia del teatro italiano: Uffizi drammatici dei Disciplinati dell'Umbria*, in *Riv. fil. rom.*, I, 235 sgg., II, 29 sgg.

p. 138. Sette di queste laudi drammatiche in Monaci, l. c., altri saggi nel D'Ancona, I, 124 sgg. Un altro ms. di 14 laudi, in gran parte drammatiche, parecchie volte le medesime, che contengono le raccolte messe a profitto dal Monaci, fè conoscere G. Mazzatinti, *Giorn. fil. rom.*, 85 sgg., III, pubblicò tre delle laudi; il ms. proveniente dalla Fraternita di S. Maria del Mercato in Gubbio, è della prima metà del sec. XIV [Inoltre Mazzatinti, *Poesie religiose del secolo XIV*, Bologna, 1881]. G. Rondoni, *Laudi drammatiche dei Disciplinati di Siena*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 273 sgg. da ms. del 1330, discretamente brutte a giudicare da' saggi. — Sul ms. di laude abruzzesi in Napoli, Monaci, *Riv. fil. rom.*, II, 42; ora vengono pubblicate dal Percopo, *Giorn. stor. lett. it.*, VII, 163, 345.

p. 139. Per la rappresentazione in Firenze, v. D'Ancona, I, 88 sgg.

p. 139. Della prosa nel secolo XIII tratta il terzo volume della *Storia lett.* del Bartoli, Firenze, 1880.

p. 140. Il passo citato di Boncompagno sta in Rockinger, in *Quell. und Erörter.*, IX, 173. I saggi di lettere italiane di Guido Faba, ib. p. 185 sgg. Una lettera, p. 191, suona: *Quando vego la vostra splendiente persona, per la grande alegreza me par che sia in paradiso; sì me prende lo vostro amore, dona gensore sovra omne bella.* La fine ha l'apparenza come d'un brano d'una canzone.

p. 140. *Ricordi di una famiglia senese*, pubbl. da N. Tommaseo, *Archivio stor. ital. Appendice*, vol. V, n. 20, p. 23 sgg. — *Lettere volgari del sec. XIII scritte da senesi*, pubbl. da C. Paoli ed E. Piccolomini, Bologna, 1871.

p. 141. *Novellino.* Sul titolo v. G. Biagi, *Le novelle antiche dei codici panciatichiano-palatino 138 e laurenziano-gaddiano 193*, p. CXXXIX sgg., Firenze, 1880. I mss. non hanno alcun titolo ad eccezione del cod. Panciatichi, dove dice: *Libro di novelle et di bel parlar gentile;* questo perciò prese il Borghini. Il titolo *Novellino,* secondo il Biagi, per prima nell'edizione di Milano, 1836.

p. 143. A. D'Ancona, *Le fonti del Novellino,* prima in *Romania*, II, 285, III, 164, poi con aggiunte sotto il titolo più adatto: *Del Novellino e delle sue fonti* negli *Studi di critica e storia lett.*, p. 219 sgg., Bologna, 1880. In alcuni casi pure si potrà determinare la fonte diretta, così Nov. 11 (Cod. Panciat. 14) del medico e dello scolare invidioso, che spalmò veleno sulla lingua del paziente, per smentire con la morte sua la scienza del maestro. Questa storia è, com' io credo, derivata immediatamente dall' introduzione del *Liber Ipocratis de infermitatibus equorum*, ciò che il D'Ancona non avvertì; v. quest'opera in *Trattati di Mascalcia attribuiti ad Ippocrate*, p. 101 sgg., pubbl. da L. Barbieri, Bologna, 1865. Qui la storia, come spiegazione in che modo Ipocras si volse alla mascalcia, sta al suo posto vero, originario, e si vede come l'autore del *Novellino* abbreviava di proposito, per amor dell'effetto aneddotico. Un' espressione nel testo Gualteruzzi: *col dito stremo li vi puose veleno*, mostra anche che la novella attingeva dal testo latino, che ha: *posuit vero discipulus tossicum private in extremum* (sic) *digiti sui,* e non dalle versioni italiane, che il Barbieri ib. pubblica (chè esse hanno *nela ponta del dito suo* e *in sommo del suo dito*); anche qui Gualteruzzi è più originario del Panciatichi, che pone: *collo dito mignoro.* Nel testo Gualteruzzi il Maestro chiamasi Giordano, nome che il novellista forse elesse come quello di un veterinario allora celebre, Giordano Ruffo, alla corte di Federico II. Anche Nov. 18, nella forma originaria che, come notò giustamente il Bartoli, dà il cod. Panciatichi, n. 22, è manifestamente dal Pseudo-Turpino direttamente (ed. *Castets*, cap. 7); così preciso è l'accordo. Sulla probabile fonte diretta di Nov. 64 in una biografia provenzale di trovatore, v. A. Thomas, *Giorn. fil. rom.*, III, fasc. 2, p. 12.

p. 143. Che le novelle del *Novellino* non siano che abbozzi, che il narratore avrebbe segnati come appunti, nel proponimento di distenderli e completarli nella recitazione, come voleva D. Carbone (*Il Novellino ossia Libro di bel parlar gentile,* p. V, Firenze, Barbèra, 1868), non credo; ed anche quadrerebbe ciò tutt' al più per le brevissime, non per tutte le novelle.

p. 144. Ciò che dice il Bartoli, *Storia della lett. ital.*, vol. III, p. 186 sgg. e 232, Firenze, 1880, contro l' unità dell' autore, è stato già confutato dal D'Ancona. Su tempo ed autore D'Ancona, *Studi,* p. 243 sgg. Rispetto alla lingua, anche nella prima parte del cod. Panciatichi son assai troppo sporadici i pisanismi per poter provenire dall'autore. Il *Novellino* fu pubblicato per la prima volta da C. Gualteruzzi: *Le Ciento novelle antike,* Bologna, Benedetti, 1525. Vincenzio Borghini pubblicò il libro il 1572 (Firenze, Giunti) con aspetto differente; specialmente sono 17 novelle sostituite da altre, ed aggiunta una 18ª, poichè non conta qui la prima novella del Gualteruzzi, come prologo. Il D'Ancona dimostrò che il testo Gualteruzzi solo dà la forma genuina, e suppose che il Borghini attinse per le sue variazioni da altre fonti, in parte anche posteriori, e non riprodusse con esattezza un ms. unico. Questo si confermò pienamente quando Guido Biagi ritrovò le carte del Borghini, nelle quali dà egli stesso schiarimenti sull'origine de' suoi mutamenti; v. l' introduzione alla pubblicazione citata del Biagi e specialmente pure p. 245 sgg. Il Borghini seguì il principio di sceverare tutte le cose

religiose anche le più innocenti, quindi mutò talvolta anche per proprio conto, senza una fonte. Era appunto la tendenza del tempo, epoca della reazione cattolica, siccome allora si fece anche una mutilazione simile del *Decameron*. Oggi dunque per giudicare il libro bisogna attenersi al testo Gualteruzzi, che fu ristampato nuovamente il 1825 da Michele Colombo: *Le Cento novelle antiche, secondo l'edizione del 1525*, Milano, Tosi [lo stesso anche Firenze, Mazzini e Gaston, 1867]. Tutte le altre edizioni, la cui bibliografia è data dal Biagi, riproducono il testo del Borghini o si giovano bensì del testo Gualteruzzi, ma con nuove trasformazioni arbitrarie.

p. 144 sgg. Il codice Panciatichi fu pubblicato interamente dal Biagi: sulla composizione di esso, p. CXXV sgg. — Il Bartoli diede la sua congettura sulla maggiore originarietà delle novelle più ampie nel codice Panciatichi in *I primi due sec.*, p. 288 sgg., poi con nuovo avvaloramento, ma pure in modo più riservato, in *Stor. lett.*, III, 190 sgg. Qui a p. 201 sg. vien detto: « mi pare che non sia fuori di ogni probabilità il congetturare che un tal testo ci rappresenti lo stato anteriore della novella, compendiata poi . . . . . In questa opinione ci *conferma* un altro fenomeno » . . . Ho citato queste parole perchè fui incolpato di aver male riprodotto l'opinione del Bartoli. Nella novella del vecchio cavallo (Gualt. 52, Panciat. 150) la versione più breve fa più effetto per il fine; così abbiamo nella frase: « Li giudici si adunaro e videro la *petizione* del cavallo », un'espressione felice, che manca nella versione Panciatichi. E quest'ultima è essa veramente libera di ogni superfluità? Si vegga come in fine la stessa cosa è ripetuta tre volte! Il Bartoli mostra egregiamente (p. 195 sgg.) che per *Nov.* 18 si trova nel codice Panciatichi, n. 22, la vera forma originale, ciò che si conferma appieno anche col confrontare la fonte menzionata (Turpino); ma la novella sta nella raccolta della prima parte del cod. Panciatichi e non prova nulla per la seconda parte del ms., poichè questa, come mostrò il Biagi, è affatto indipendente. — Se il testo Gualteruzzi è l'originario, ciò naturalmente non vuol dire che il ms. stampato nel 1525 sia stato senza mende per opera del copista. — Il Bartoli si domanda, come mai al compilatore del cod. Panciatichi, se aveva davanti il testo Gualteruzzi, potesse venire in mente di cambiare così stranamente l'ordine delle novelle. Certo io non lo so; ma questo ci dà già il diritto di supporre una fonte differente? La stessa domanda si potrebbe fare anche rispetto ai passi del Sidrach accolti nel cod. Panciatichi; anche qui non trovo il principio e l'intenzione del nuovo riordinamento. Le congetture del Bartoli pure anch'esse non ci spiegano l'ordine del cod. Panciatichi. Sempre qualcuno deve essere stato il primo a generare quel rimescolamento delle novelle; come e perchè l'abbia fatto, è difficile dirlo; chi può conoscere tutti i capricci dei copisti e compilatori?

p. 146. *Conti di antichi cavalieri*, pubbl. dal Fanfani, Firenze, 1851, e ora nuovamente, e fedelmente secondo il ms. da P. Papa in *Giorn. stor. lett. ital.*, III, 197 sgg. Sulla fonte d'una delle narrazioni nel *Fouque de Candie*, Bartoli, *I primi due secoli*, p. 292. P. Meyer dice, nella *Romania*, XIV, 162, che ha trovato le fonti di parecchi dei racconti e le farà conoscere fra poco. Su di una versione franco-italiana v. sopra la nota a p. 105.

p. 147. *Sette savi:* Domenico Comparetti, *Intorno al libro dei sette savi di Roma*, Pisa, 1865. L'ediz. del D'Ancona apparve in Pisa, 1864. Varnhagen, *Eine italienische Prosaversion der Sieben Weisen Meister*, Berlin, 1881. Il testo latino, che trovò il Mussafia in *Wiener Sitzungsber. Phil. Hist. Classe*, LVII, 94 sgg. Le due versioni del medesimo: *Il libro dei sette savi di Roma*, pubbl. da A. Cappelli, Bologna, 1865, e *Libro dei sette savi di Roma*, alla libreria Dante in Firenze, 1883, pubblicato da F. Roediger. Il poema venez. scoperto dal Rajna e pubbl. [*Storia di Stefano figliuolo d'un imperatore di Roma*, Bologna, 1880]. Sulla genealogia delle versioni italiane, l'eccellente lavoro del Rajna: *Una versione in ottava rima del libro dei sette savi*, in *Romania*, VII, 22, 369, X, 1; specialmente VII, 372 sgg. Per la letteratura dei sette savi in generale anche il Mussafia, *Ueber di Quelle des altfrz. Dolopathos*, nei Rendiconti dell'Accad. di Vienna, XLVIII, lo stesso *Beiträge zur Lit. der Sieben Weisen Meister,* ib. LVII, 37 sgg. Speciale sulle versioni orientali, Comparetti, *Ricerche intorno al libro di Sindibad,* Milano, 1869; sulle accidentali l'introduzione di G. Paris a *Deux rédactions du Roman des sept sages de Rome,* Parigi, 1876 (in verità 1877).

p. 149. *Tavola rotonda*, v. Nannucci, *Man.*, II, 156 sgg. Alcune ulteriori notizie sul ms. riccard. e brani di esso ap. Polidori nella sua edizione della più recente *Tavola rotonda* laurenziana, I, p. LX sgg., II, p. 239 sgg., Bologna, 1884. Altro pubblicato sparsamente, v. Zambrini, *Op. volg.*

p. 149. Su Guido delle Colonne v. A. Joly, *Benoît de Sainte-More*, ecc. I, 470 sgg. Mussafia, *Sulle versioni italiane della Storia troiana*, Vienna, 1871 (da Rendiconti, LXVII). R. Barth, *Guido de Columna,* Dissert., Lipsia, 1877.

p. 149. I *Fatti di Cesare*, pubbl. su ms. senese da L. Banchi, Bologna, 1863. Della versione della Riccardiana son pubblicati solo pochi frammenti in Nannucci, *Man.*, I, 407, II, 172; in Banchi, p. XXXV. Il ms. riccard. 2814 porta la data del 28 aprile 1313, sembra autografo, dall'esservi tralasciate delle parole, che forse non venivano subito in mente al traduttore; così suppose già il Nannucci. Che il testo comprendeva anche il principio del romanzo è probabile, poichè al cod. mancano i primi 160 fogli (v. Banchi, p. LX). L'originale franc., ben da distinguersi dall'*Histoire de Jiulius Cesar* de Jehan de Tuim e dal suo rifacimento poetico di Jacot de Forest, esiste in moltissimi mss., v. Mussafia, *Jahrb*, VI, 109 sgg. Settegast, *Giorn. fil. rom.*, II, 176; Stengel, *Ztschrft. für. rom. Phil.*, V, 174; Bartoli, *Stor. lett.*, III, 48, n. 4. Il ms. di S. Marco, di cui si servì il Banchi, e che proveniva dai Gonzaga (p. XXI), è senza dubbio identico al n. 12 dell' inventario del 1407, *Romania*, IX, 507. Il romanzo franc. è inedito; ma lunghi brani che comunica il Gellrich, *Die Intelligenza*, p. 14 sgg., Breslau, 1883, rendono possibile un confronto co' testi ital. Quello della Riccard. appare semplicemente una diretta traduzione; se il ms. di S. Marco desse esattamente l'originale, i *Fatti* dovrebbero provenire nello stesso tempo da esso e dal testo riccard.; ma la mescolanza sarebbe affatto senza sistema e quindi improbabile. Certamente l'originale francese era fatto un po' diversamente, poichè anche il testo riccard., che per lo più sta in accordo letterale, si allontana

poi qua e là dal ms. di S. Marco, ed il Mussafia avrà ragione, che le due versioni ital. sieno state trasportate dal francese indipendentemente l'una dall'altra. — È da aggiungere ora il lavoro di P. Meyer, *Les premières compilations françaises d'histoire ancienne*, in *Romania*, XIV, 1 sgg., che dà un'enumerazione dei mss. dell'originale francese, un'analisi e molti estratti. Il vero titolo era probabilmente *Li fait des Romains*, e il racconto doveva andare sino a Domiziano; ma solo il primo libro su Giulio Cesare fu scritto. Già Brunetto Latini se ne servì. Quanto al rapporto delle due versioni ital. nell'originale francese il Meyer conferma (p. 32) l'opinione del Mussafia.

p. 149. *Dodici conti morali*, pubbl. dallo Zambrini, Bologna, 1862, e su di essi il Köhler, *Ztschr. für rom. Phil.*, I, 365 sgg.

p. 150. [*Cronichetta pisana*. pubbl. da E. Piccolomini, Pisa, 1877, *per nozze Teza*. La conosco solo dalla notizia in *Rassegna settimanale*, III, 210 sgg.].

p. 150. Spinello, stampato per ultimo da Vigo e Dura: *Annali di Matteo Spinelli da Giovenazzo*, Napoli, Dura, 1872. W. Bernhardi, *Matteo di Giovinazzo, eine Fälschung des 16. Iahrh.*, Berlin, 1868 (Programma del Ginnasio di Louisenstadt). Camillo Minieri Riccio, *I notamenti di M. Sp. da Giovinazzo difesi ed illustrati*, Napoli, 1870; lo stesso, *Ultima confutazione agli oppositori di M. Sp.*, ib., 1875 [B. Capasso, *Sui diurnali di M. Sp.*, Napoli, 1872].

p. 151. Il lavoro dello Scheffer-Boichorst sui Malespini, nella *Historische Zeitschrift* del Sybel, poi in *Florentiner Studien*, p. 3 sgg., Leipzig, 1874. Il Todeschini, *Scritti su Dante*, I, 364-72, Vicenza, 1872 (l'autore era morto il 1869, l'articolo è del 1853). Alcuni dubbî contro l'autenticità si sollevarono già dal sec. XVI, v. anche Cesare Paoli, *Studi sulle fonti della storia fiorentina*, V, in *Arch. stor. ital.*, ser. III, t. 21, p. 451 sgg. Ciò che fece valere Gino Capponi, *Storia della repubblica di Firenze*, I, 661 sgg., Firenze, 1875, è di poco rilievo. Il Paoli pensò che il Malespini potesse essersi giovato d'un'altra antica fonte ital. insieme a quella del Villani. R. Renier, *Liriche di Fazio degli Uberti*, p. XVII, n. 3, Firenze, 1883, crede che la cronaca del Malespini sia per fermo scritta dopo il Villani, ma pure più antica che non creda lo Scheffer-Boichorst, ricorda un ms., sinallora ignoto della bibl. Ashburnham, che dice più antico del 1355. Il Bartoli, *Stor. lett.*, V, 7, n., mette ora in dubbio il risultato dello Scheffer-Boichorst, cita Malespini come fonte storica e dice che le ricerche di un dott. Vittorio Lami apporterebbero qui luce.

p. 151. *Chronica Fr. Salimbene parmensis*, Parma, 1837 (*Monumenta historica ad provincias parmensem et placentinam pertinentia*, III), stampata male da una copia mutila. Sulle omissioni, v. specialmente Fr. Novati in *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 38 sgg., e su Salimbene il bel lavoro di A. Dove, *Die Doppelchronik von Reggio und die Quellen Salimbene's*, Lipsia, 1873.

p. 154. Sundby scrive *Latino*, specialmente perchè il nome sta così due volte in rima nel *Tesoretto* (I, XX). S'egli non si chiamasse anche *Latini*, secondo l'uso fiorentino, non è con ciò assodato. I documenti pubbl. dal Del Lungo hanno per lo più *Burnectus Latinus*, pure alcuni anche *Burnectus Latini*. Il Villani pare che abbia già scritto *Latini*, e così lo si nominò sempre

in appresso. Del resto, se si è tanto scrupolosi in quanto al nome, si dovrebbe scrivere anche *Burnetto*, non *Brunetto;* chè quello predomina di molto nei documenti e sta sempre nei mss. più antichi del *Tesoretto*. A me pare tutto ciò una pedanteria. — Per la forma *Latini,* come quella che corrisponde all'uso toscano pe' nomi di famiglia, si decide ora anche R. Renier, in prefazione alla traduzione di Thor Sundby, *Della vita e delle opere di Br. Latini,* p. IX-XVI, e con ragione preferisce anche la pronuncia *Brunetto*, malgrado la frequenza dell'altra forma nei tempi antichi.

p. 154. Se il Villani loda Brunetto come il propagatore della coltura dotta a Firenze, egli naturalmente non ha voluto dire che prima di lui a Firenze non si conosceva l'abbiccì, come paiono intendere oggi alcuni. La sentenza del Villani può essere qualche poco esagerata; ma essa ci dà l'opinione di quel tempo, ed in ogni modo non merita quel superbo disprezzo, con cui la trattò il Novati, *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 188 sg. E in qual modo confuta egli l'opinione, che Brunetto dal sesto e settimo decennio del secolo XIII per il primo comunicava ai fiorentini una coltura maggiore? Citando alcuni poeti della fine del secolo (e forse cinquant'anni più giovani di Brunetto) e un manipolo di maestri di scuola del principio del sec. XIV! Oh logica!

p. 155. L'opinione dello Zannoni (p. XIII) e del Sundby (p. 12, nella traduz. p. 9), che Brunetto sia ritornato a Firenze dopo la battaglia di Montaperti e soltanto dopo andato in esilio, è inconciliabile col racconto al principio del *Tesoretto*. Se dice di sè nel *Trésor* d'essere stato cacciato co' Guelfi, questo può riferirsi a una condanna *in absentia*; v. su questo punto il Del Lungo, in Sundby-Renier, p. 212, n.

p. 155. Giov. Villani, VIII, 10, pone la morte di Brunetto nel 1294; ma è l'anno fiorentino che giungeva fino al 25 marzo 1295. Perciò anche la notizia data dal Mazzuchelli da un ms., in nota alla vita di Brunetto scritta da Fil. Villani, non decide a favore dell' anno 1294 di èra comune; di più quella notizia è troppo recente. La biografia di Brunetto Latini in Zannoni, *Il Tesoretto e il Favoletto di ser Brunetto Latini,* introduzione, Firenze, 1824. Fauriel, in *Histoire litt. de la France*, XX, 276 sgg. Thor Sundby, *Brunetto Latinos Levnet og Skrifter*, Kjobenhaven, 1869, tradotto da Rod. Renier: *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*, *Monografia di Thor Sundby,* Firenze, 1884; è di grande importanza per l'indicazione delle fonti delle opere di Brunetto. — Un documento autografo, che ci mostra Brunetto come notaio a Parigi il 15 sett. 1263, si dice pubblicato nella *Rassegna italiana*, anno V, vol. I, p. 360 sgg., v. *Rivista critica*, II, 126. Che Brunetto nell'aprile del 1270 (1271 contando al modo pisano) venne a Pisa come notaio del vicario di Carlo d'Angiò e come ambasciatore di esso, si vede in Muratori, *Script.*, XXIV, 674. E qui si vede anche che il vicario era Johannes Brittaldi, e non Guglielmo di Monfort, come congetturarono Zannoni e Sundby. Sulla vita pubblica di Brunetto a Firenze tratta egregiamente il Del Lungo nella prima appendice al Sundby, tradotto dal Renier, p. 201 sgg. (scritto pubblicato già prima nell'*Arch. stor. ital.*), dove vengono distrutti parecchi errori, soprattutto l'idea esagerata dell'importanza politica di Brunetto; ib., p. 214 sgg. si comunicano 35 documenti sulla sua parte-

cipazione alle adunanze dei consigli dal 1282 al 1292. — Il *Trésor* pubbl. da Chabaille: *Li livres dou Trésor par Brunetto Latini*, Parigi, 1863 (*Collection de documents inédits sur l'histoire de France*). — Le indicazioni delle fonti per il *Trésor* le ho date secondo il Sundby; che per la parte storica nella redazione ampliata Brunetto si servì di Martino Polono, v. Hartwig, *Quell. u. Forsch.*, II, 213. Che questa seconda redazione è di Brunetto stesso, è almeno molto probabile, anche per lo spirito che vi si esprime: lo suppose P. Paris; è vero che non è interamente fuor di dubbio; v. Mussafia in Sundby-Renier, p. 858 sg.

p. 158. L'*Oculus pastoralis* ap. Muratori, *Antiq. ital.*, IV, 93 sgg. A. Mussafia, *Sul testo del Tesoro di Br. Latini*, Vienna, 1869, ristampato in Sundby-Renier, p. 281 sgg., v. specialmente p. 370-74.

p. 158. Il ms. della Riccardiana dà l'opera di Ristoro nella sua vera forma, è forse l'autografo. Un brano da esso ap. Nannucci, II, 193, ma poco esatto; p. es. il supposto verso di Dante, p. 201, n. 19, come pare, dello stesso Nannucci, manca nel ms., v. le notizie del Narducci in *La Composizione del mondo di Ristoro d'Arezzo,* p. LXXX sg., Roma, 1859. Il principio del ms. riccardiano in Bartoli, *Stor. lett.*, II, 325 sgg. La stampa del Narducci e la ristampa (Milano, 1864, ed. Daelli) derivano da un ms. del sec. XV, dov'è soppresso il colorito dialettale; v. su di ciò Mussafia, *Jahrb.*, X, 114 sgg., e XI, fasc. I, fine.

p. 159. La *Rettorica* di Brunetto è stampata in Roma, 1546, e Napoli, 1851; non l'ho veduta; secondo il Zannoni, *Tesoretto*, p. XXXVIII, sarebbe dedicata all'arcivescovo di Salerno Matteo della Porta, morto il 1272, allo stesso cioè, per cui desiderio Guido delle Colonne scrisse la sua *Hist. troj.* Il Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 424, dubita se la *Rettorica* non sia attribuita a torto a Brunetto, perchè essa in gran parte si fonda sulla rettorica nel *Trésor*. — [Paolo Orosio, *Delle storie contra i pagani libri VII, volg. di Bono Giamboni*, pubbl. da Fr. Tassi, Firenze, 1849. — Flavio Vegezio, *Dell'arte della guerra,* pubbl. da Fr. Fontani, Firenze, 1815]. Su Guidotto, v. l'edizione del Tassi dei trattati del Giamboni: *Della miseria dell'uomo, ecc.* p. XX sgg., Firenze, 1836, che si richiama al Manni. Il Nannucci (II, 116) non ha che copiato il Tassi (o il Manni?). Inoltre Zambrini, *Op. volg.*, 500; Bartoli, *Stor. lett.*, III, 122 sg. Ediz., fra le altre, di B. Gamba, Frate Guidotto da Bologna, *Il fiore di rettorica*, Venezia, 1821. L'ediz. del Manni (1734) offre, secondo il Bartoli, versione differente e così parecchi mss. Che l'opera deriva dalla rettorica ad *Herennium,* non dal *De inventione* di Cicerone, come dissero il Gamba ed altri, notò il Nannucci, II, 115. Sulle parole non bene intelligibili, relativamente ad un compendio rettorico di Virgilio, nell' introduz. di Guidotto, v. Comparetti, *Virgilio nel M. E.*, I, 178. Un bestiario allegorizzato attribuito a Guidotto da Bologna in un ms. di Napoli, v. *Propugn.*, XIV, 2°, 162. — A. Gazzani, *Frate Guidotto da Bologna,* Studio storico critico, Bologna, 1884, cerca di mostrare che Guidotto è il vero autore, dacchè dei molti mss. uno solo (il riccar. 2338, della fine del sec. XIV) indica come tale Bono Giamboni: ed anche il Giamboni difficilmente era tanto vecchio, che qualcuno scrivendo prima del 1266 si potesse arrogare un lavoro di lui. Il nuovo testo pubblicato dal Gazzani

(p. 63 sgg.) è *Proemi sopra varie maniere di dire*, che nella maggior parte dei mss. seguono dopo l'opera di Guidotto, cioè sentenze morali, che potessero servire come introduzione a orazioni. Il *Libro del Fiore de' filosofi e di molti savi*, che dà un ms. della Bibl. Naz. di Firenze, e che il G. crede inedito e vorrebbe egualmente ascrivere a Guidotto (p. 72), è esso differente dal *Fiore di filosofi* ben noto e pubblicato da tanto tempo? — A giudicare dalla descrizione dei mss. data dal Gazzani, il titolo del libro di Guidotto non è mai *Fiore di rettorica*, ma *Rettorica di Tullio* o *Rettorica nuova di Tullio*, e quello dunque forse invenzione del Gamba. — [*Cicerone, Le tre orazioni dette dinanzi a Cesare, volg. da Br. Latini*, pubbl. da Rezzi, Milano, 1832, anche Napoli, 1850. — *La prima orazione di M. Tullio Cicerone contra Catilina, volgar. da ser Br. Latini*, pubbl. da Manuzzi, Firenze, 1834]. Un brano di quest'ultima in Nannucci, II, 295 sgg. I brani di Sallustio in Nannucci, II, 269 sgg. Del resto già anche i passi corrispondenti del *Trésor* non sono presi direttamente da Sallustio, ma dai *Faits des romains* in francese antico, come dimostrò P. Meyer, *Romania*, XIV, 24. Però, a giudicare dal breve saggio che dà il Meyer, il testo italiano segue Brunetto, e non la fonte francese di esso. — *Etica di Aristotile compendiata da ser Br. Latini*, per ultimo Venezia, 1844. In certi mss. quest'Etica viene attribuita a un Taddeo l'Ippocratista (medico) di Firenze o di Pescia, e Dante pare alludere a essa biasimandola nel *Convivio*, I, 10, v. Giuliani, in nota a questo passo, e Sundby-Renier, p. 140 sgg. Ciò rende il rapporto col *Trésor* enimmatico. — Bono Giamboni, *Della forma di onesta vita di Martino vescovo dumense*, ultimamente da Gamba, Venezia, 1830, che rese chiara la derivazione dello scritto.

p. 160. *Cato:* Nel *Laborintus* di Eberardo, I, 71 (Leyser, *Hist. poet. et poem. medii aevi*, p. 800) è detto: *Inde tenet* (il maestro di scuola) *parvos lacerata fronte Catones; Illos discipuli per metra bina legunt.* — A. Tobler, *Die altvenetianische Uebersetzung der Sprüche des Dionysius Cato*, Berlin, 1883 (dalle dissertazioni dell'Accad. berlin. delle scienze) con eccellente introduzione, specialmente linguistica. — *Libro di Cato o tre volgarizzamenti del Libro di Catone*, pubbl. da M. Vannucci, Milano, 1829. Due di essi pare che siano quelli de' mss. laurenziani, che menziona il Biagi, *Le antiche novelle*, p. XCII. Su altre traduzioni ital. posteriori v. Bartoli, *Stor. lett.*, III, 93, n. e Tobler, l. c. p. 3, n.

p. 161 sg. *Fiore di filosofi e di molti savi*, pubbl. da A. Cappelli, Bologna, 1865. Che non è di Brunetto, mostrò il Cappelli (p. XVI); inoltre D'Ancona, *Studi di critica*, p. 259; Bartoli, *Stor. lett.*, III, 216. — Sulla diversità delle redazioni, Bartoli, p. 219. Assai differente era anche la raccolta, donde il Mone pubblicò i detti di Secondo nell'*Anzeiger für kunde der teutschen Vorzeit*, VIII, 323 sgg. (da codice membranaceo del 1475, di proprietà privata in Karlsruhe). Le definizioni in un ms. della Riccardiana ap. Bartoli, *Il libro di Sidrach*, Bologna, 1868, p. XXVI sgg., si accordano col *Fiore*, soltanto che mancano alcune domande e risposte. Le parti del *Fiore*, le quali son accolte nel codice Panciatichi delle *Novelle antiche* (n. 86 sgg.) appartengono alla versione che pubblicò il Cappelli. In quella del Mone le sentenze di Secondo son più numerose e spesso differiscono for-

temente. Sull'origine e le sorti del particolar giuoco di domande e risposte, che offre questa parte di Secondo, v. *Disputatio Pippini cum Albino* di W. Wilmanns, in *Zeitschrift für deutsches Alterthum, Neue Folge,* II, 530 sgg. In un ms. parigino uno scritto francese antico: *D'un philosophe ki fu apieles Secont,* v. *Gui de Cambrai, Barlaam und Josaphat,* pubbl. da H. Zatenberg e P. Meyer, Stuttgart, 1864, p. 332. La storiella di Socrate colle due mogli si legge presso S. Girolamo, *Adversus Jovinianum,* I, 48; ma non credo che il Fiore l'abbia di qui direttamente.

p. 163. Il *Liber consolationis* di Albertano è datato nei mss. di aprile e maggio 1246. Nel codice pistoiese il Ciampi leggeva: ... *conpuose neli anni 1246 del mese d'abrile, ed imagoregato in su questo volgare neli anni 1275* ..., dove la parola mostruosa *imagoregato* diede da pensare al l'editore. È da leggere: *d'abrile e di magio, regato* ..., dove poi diviene sicuro che almeno questo trattato fu volgarizzato da Soffredi nel 1275, e secondo questo è da correggere la data della traduzione sopra nel mio testo. Il *De arte loquendi* è edito recentemente con indicazione accurata delle fonti dal Sundby in appendice a *Brunetto Latinos Levnet,* p. LXXXV sgg. (nella traduz. italiana p. 475 sgg.) ed ugualmente dal medesimo: *Albertani Brixiensis liber consolationis et consilii,* Havniae, 1873. — *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia, volgarizzamento inedito fatto nel 1268 da Andrea da Grosseto,* pubbl. da Selmi, Bologna, 1873 (in fine d'ogni trattato il nome del traduttore, l'anno ed il luogo di dimora, Parigi). — *Volgarizzamento dei tratt. mor. di Alb. giudice di Brescia da Soffredi del Grazia,* pubbl. da Seb. Ciampi, Firenze, 1832, fedelmente sul ms. Il Selmi notò l'accordo parziale, p. XV. Su tre altre traduzioni un po' più recenti, Bartoli, *Stor. lett.,* III, 96.

p. 163. Egidio Romano, *Del reggimento de' Principi, volgarizzamento trascritto nel 1288,* pubbl. da Fr. Corazzini, Firenze, 1858. — Un'imitazione del libro di Egidio, ma già del secolo XIV, è, come il Mussafia mostrò, il trattato pubblicato da lui, *De regimine rectoris* di Fra Paolino Minorita in dialetto veneziano, Vienna, Firenze, 1868. Se il libro è diretto a Marino Badoer, duca di Creta, fu composto tra il 1313 e il 1315, e sicuramente tra il 1313 e il 1322, poichè a cap. 68 si parla della scissione dell'impero. Oltre a colui che poi fu vescovo di Pozzuoli, vi fu allora un altro Fra Paolino Minorita, che il 2 marzo 1323 conciliò la pace in Padova e morì poco dopo in Trento, v. *Cortusiorum historia de novitatibus Paduae,* III, 2.

p. 164. *Il Tesoro di Br. Latini, volgar. da Bono Giamboni,* pubblicato da L. Carrer, Venezia, 1839. Ora nuova edizione di L. Gaiter, Bologna, 1878 sgg. Sul testo e la sua sorprendente diversità nei varii mss., A. Mussafia, *Sul testo del Tesoro di Br. Latini,* Vienna, 1869, ristampato in Sundby-Renier, p. 281 sgg. Dubbi sull'attribuzione al Giamboni, in Bartoli, *Stor. lett.,* III, 83 sg. — Dubbi ugualmente pel *Giardino della consolazione,* ib., p. 116, per l'*Introduzione,* ib., p. 100 sg. Alcuni l'hanno attribuita a Domenico Cavalca. Il Bartoli (p. 107) la ritiene, con altri, versione dal latino; però è ignoto un tale originale. — Il Giamboni comparisce qual giudice ordinario del Sesto di Por S. Piero in un documento de' 13 marzo 1262, v. *Rivista critica,* III, 95.

p. 169.* La parte del *Roman de la rosa* proveniente da Jehan de Meung ha attinto parecchio da' trattati di Alanus de Insulis. I versi sulla casa della fortuna, 6657-6814, sono semplicemente tradotti dall'*Anticlaudianus*, VII, 8 e 9, anche il principio di VIII è pur messo a profitto nel seguito. Poi da v. 16827 a 20601 reminiscenza frequente del *Planctus naturæ;* di Alanus è il pensiero fondamentale, la disubbidienza e l'ingratitudine dell'uomo verso la natura, solo fra tutte le creature; in lui prende una pagina in folio (in *Alani opera*, ed. C. de Vich,* p. 294, Antverpiae, 1654), ciò che per le chiacchiere e le digressioni di Jehan si è esteso a circa 3800 versi. La scomunica del Genio è tolta dalla fine del *Planctus naturae.*

p. 169. *Il Fiore, poème italien du XIII*[e] *siècle*, pubbl. da F. Castets, Montpellier e Parigi, 1881. L'autore è un notaio *(Ser Durante)*, non può naturalmente essere quindi Dante da Maiano, nonchè Dante Alighieri, e le pagine relative in Castets con i suoi paralleli, che sono una profanazione, fra il *Roman de la rose* e la Commedia restano senza obietto. Il Borgognoni e il Renier (v. *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 424 sg.) volevano vedere nel *Ser Durante* non il nome dell'autore, ma nome allegorico dell'amante (= *Costante*); v. contra ciò D'Ancona, *Varietà storiche e letterarie*, serie II, p. 23, n., Milano, 1885, e ib., p. 1 sgg. sul *Fiore* in generale: cfr. anche *Literaturbl. für germ. und rom. Phil.*, p. 234 sgg., 1886.

p. 170. Una descrizione particolareggiata della bellezza femminile, come nella Natura di Brunetto, solo ancor molto più minuziosa e quindi più insulsa nel *De planctu naturae* di Alanus (p. 282) parimenti nella Natura, e nell'*Anticlaudianus*, I, 7, della Prudentia. Tali enumerazioni di chiome, fronte, ciglia, occhi, naso, ecc. erano usuali nei romanzi francesi antichi.

p. 172. Sul rapporto del *Tesoretto* verso il *Trésor* i più minuti particolari, in *Ztschr. f. rom. Phil.*, IV, 390 sg. Brunetto qualificò del resto il poema, in due passi, dove lo nominò, semplicemente per il *Tesoro;* il nome *Tesoretto*, per distinguerlo dal *Trésor*, sarà venuto in uso quando questo fu tradotto in italiano. Nuova edizione del poemetto, di B. Wiese, su' mss. con introduz. su questi e sulla lingua in *Ztschrft. f. rom. Phil.*, VII, 236 sgg. Su di essa Mussafia, in *Literaturbl. f. germ. und rom. Phil.*, p. 24 sgg., 1884. Dal Wiese anche il *Favolello*, una lettera poetica a Rustico di Filippo. Che il *Pataffio*, una fatrasia o frottola, per lo più inintelligibile, in terzine, non è di Brunetto, ma vien dal sec. XV, dimostrò Fr. del Furia, *Atti dell'Accademia della Crusca*, II, 246 sgg., Firenze, 1829. Ch. Nisard, nel *Journal des savants*, p. 54 sgg. e 83 sgg., 1880, volle attribuire il poemetto al Burchiello; ma fu confutato da A. Borgognoni in un articolo della *Rassegna settimanale*, dei 3 ott. 1880, ristampato in *Antologia della nostra critica letteraria moderna*, p. 377 sgg., pubbl. da L. Morandi, Città di Castello, 1885. Il *Pataffio* non può essere composto prima del 1462, e il Burchiello morì nel 1448.

p. 172. Si dice che frattanto il Thomas ha scoperto anche lo scopo del viaggio di Francesco da Barberino in Francia, v. *Romania*, XIII, 451, n. Alcune date sul soggiorno posteriore di Francesco a Firenze pubblicò da documenti il Novati, *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 399 sgg.

p. 173. Francesco da Barberino, *I documenti d'amore*, pubblicato da

Federico Ubaldini, Roma, 1640. *Del reggimento e costumi di donna*, da Manzi, Roma, 1815, e assai meglio da C. Baudi di Vesme, Bologna, 1875. Sul poeta, Antognoni, *Le glosse ai Documenti d'amore*, in *Giorn. di fil. roman.*, IV, 78 sgg., e specialmente l'insigne lavoro di A. Thomas, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen âge*, Paris, 1883. Del Thomas è la cronologia delle opere e parecchio altro, ch'io ho accettato. Ciò che obbiettò il Renier, *Giorn. stor. lett. ital.*, III. 97 sgg., mi sembra di poco rilievo. Il Thomas dà segnatamente anche comunicazioni esatte sul commentario de' *Documenti*. Però quello che il Thomas dice (p. 70) per spiegare l'osservazione di Francesco che il lavoro intorno al commentario gli sia costato 16 anni, mi è ora diventato nuovamente molto dubbio. Il Thomas (ib. p. 68) pone il compimento del commentario verso il 1314 o 1315 e sicuramente prima del 1318; ma il titolo, che l'autore si dà al principio forse non prova nulla per il compimento dell'opera intera; egli anche più tardi poteva far delle giunte di tempo in tempo. Il passo dove parla della *Commedia* di Dante (fol. 63 b, riprodotto dal Thomas, p. 192) mi pare impossibile nel 1315, ed è scritto probabilmente non prima del 1321, cioè della pubblicazione della *Commedia* intera. Perciò può pure essere vero che il lavoro sia durato 16 anni: il passo, dove si parla di Arrigo VII come vivente, era scritto nel 1313; è vero che dei 16 anni si tocca già a fol. 24 e anche prima; ma pure può essere una giunta posteriore; si sa come p. e. lavoravano in tal modo il Petrarca ed il Boccaccio. — Sulla corte d'amore provenzale nel ms. di Sir Thomas Philipps qual probabile modello di Francesco v. Thomas, p. 64 sgg. Siffatte riunioni per la corte di amore anche nel *Roman de la rose*, 11198 sgg. e più simigliante a quella di Francesco quella alla fine dell'*Amatoria* di Andreas Capellanus.

p. 175. Borgognoni sulla donna di Francesco in *Studi d'erudizione e d'arte*, I, 239 sgg., Bologna, 1877. Il Renier, l. c., p. 95, suppone l'*Intelligenza* anche in una canzone di Francesco.

p. 176. Dell'*Intelligenzia* pubblicò per la prima volta un brano il Trucchi, *Poesie inedite*, I; il tutto poi in Ozanam, *Documents inédits*, p. 321 sgg. Inoltre Carbone, *La Cronaca fiorentina di Dino Compagni e l'Intelligenza*, Firenze, 1868. Anche Milano, Daelli, 1863, ristampa del testo dell'Ozanam. Finalmente P. Gellrich, *Die Intelligenza, ein altital Gedicht*, Breslau, 1883, anche quest'edizione pur sempre difettosa.

p. 176. Sulle antiche descrizioni di palazzi v. p. e. Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom*, III, 563; inoltre l'osservazione del D'Ancona ap. Del Lungo, *Dino Compagni*, I, 477 (essa deve trovarsi anche nella *Nuova Antologia* del febbraio 1872, che ora non mi riesce vedere).

p. 177. Per la storia di Cesare il Nannucci vedeva la fonte dell'*Intelligenzia* nella versione del ms. riccardiano. L. Banchi, in *Fatti di Cesare*, p. XLVI, combatte l'opinione del Nannucci, solo per ciò, che nell'*Intelligenzia* due strofe provengono da una parte del libro, non contenuta nel ms. riccard.; credeva quindi che essa deve aver attinto dai *Fatti*. Con questo era per lui esaurita tutta la ricerca. Era piuttosto da conchiuderne, che la versione della Riccardiana era stata completa una volta (poichè il principio del codice è perduto), forse lo è ancora in altri mss. Inoltre quel passo, su

cui il Banchi fondò la sua decisione, non può esser punto da' *Fatti*, poichè esso dà, più di questi, dell'originale francese. Sulla ricerca interamente sbagliata fatta dal Gellrich intorno alle fonti, v. Mussafia, *Literaturbl. für german. und roman. Phil.*, p. 155, 1884: il Mussafia propende adesso con ragione a cercare l'originale dell'*Intellig.* in una redazione italiana simile a quella riccardiana.

p. 178. Sotto altro nome corrisponde esattamente all' intelligenza averroistica p. es. la *Noys* di Alano de Insulis (egli fa di νοῦς un femminile bisillabo).

p. 178. Sull'epoca della soscrizione nel cod. magliabecchiano, Del Lungo, *Dino Compagni e la sua Cronica*, I, p. 434, Firenze, 1879. Alla giustezza dell'attribuzione credettero Ozanam, Carbone, Grion (*Propugn.*, II, 2°, 274 sgg.). Nannucci, Bartoli, Borgognoni (*Studi d'erudizione*, I, 123 sgg.) la combatterono. Il D'Ancona, *Nuova Antologia*, serie II, t. 8, p. 561 sgg., dichiarò a ragione infondate le contestazioni. Il Del Lungo, l. c., p. 432-504, dà una storia dell'intera polemica dell'*Intelligenzia* e parla degli scritti relativi. Nel resto egli cerca dimostrare con la orribile ampiezza sua propria, che il poema è di Dino Compagni, ma non dà nulla di nuovo e di meglio di ciò che il D'Ancona aveva detto in breve ed ottimamente; poichè le pretese concordanze con luoghi della cronaca e delle piccole poesie di Dino, p. 484 sgg., sono un nonnulla. Con questo si vuole dimostrare l'identità dell'autore, e il medesimo Del Lungo tiene per puramente casuali le sorprendenti concordanze letterali di Dino con Giov. Villani!

p. 179. Del Lungo sul matrimonio di Guido, l. c., p. 1099 sgg., dove mostra ottimamente, che un adempimento del matrimonio molto tempo dopo l'accordo era frequente, e che le espressioni *dar moglie* e *far parentado* significano solo quegli accordi, non le nozze. Sul probabile anno di nascita di Guido, ib., 1111 sgg.

p. 180. Il sonetto di Niccola Muscia ap. Arnone, *Le Rime di Guido Cavalcanti*, p. 86, Firenze, 1881. Su di esso Del Lungo, *Dino Compagni*, I, 1098 sgg. Bartoli, *Stor. lett.*, IV, 165 sgg.

p. 180. Che la ballata *Perch'io non spero* sia sorta in Sarzana, dubitò l'Arnone, l. c., LXXVII, senza sufficiente ragione v. Bartoli, *Stor. lett.*, IV, 159, n. e Ercole, *Guido Cavalcanti*, p. 406 sg., Livorno, 1885. La data precisa della morte di Guido, che non è senza importanza anche per la cronologia della vita di Dante, scoprì il Del Lungo, *Dino Compagni*, II, 98, n. 26: fu il 27 o 28 agosto 1300. — Le poesie di Guido pubbl. da Ant. Cicciaporci, *Rime di Guido Cavalcanti edite ed inedite*, Firenze, 1813, secondo cui in *Poeti del primo secolo*, II, 276 sgg. Nuova ediz. che si chiama critica senza esserlo punto, con lunga ricerca su' mss., l'autenticità delle poesie ecc. è quella citata di Nicola Arnone. Sulla cui insufficienza v. Mussafia, *Literaturbl. für german. und rom. Phil.*, p. 295 sgg., 1881. D'Ancona, *Nuova Antol.*, ser. II, t. 28, p. 708 sgg. Morpurgo, *Giorn. fil. rom.*, III, fasc. 2°, p. 111 sgg. Su Guido la scrittura dell'Arnone in *Rivista europea*, nuova serie, vol. VI, 487 sgg., VII, 289 sgg., non contiene molto di nuovo nè in fatti, nè in idee. Gaet. Capasso, *Le rime di Guido Cavalcanti*, Pisa, 1879, discretamente insignificante. P. Ercole, *Guido Cavalcanti e le sue rime*

(biografia, poesie e commentario), Livorno, 1885, molto superiore a tutti i lavori precedenti su Guido.

p. 181. L' interpretazione del D'Ovidio del passo di Dante, prima nel *Propugnatore*, 1870, poi ne' suoi *Saggi critici*, p. 312, Napoli, 1879. — È vero che anche Fil. Villani scrisse di Guido: *si opinioni patris Epicurum secuti parum modicum annuiset*, *cet.* Ma è un cattivo mallevadore e forse attinse dal Boccaccio. La prima spiegazione del D'Ovidio accettò il Comparetti (*Virgilio nel M. E.*). Anche l'Arnone, che mosse pel primo l'obiezione citata, ora (*Rime di Guido Cavalcanti*, p. CXXX) è convinto saldamente dell'epicureismo e della miscredenza di Guido; nelle poesie autentiche, egli dice, non s'incontra mai il nome di Dio, mai un'allusione alla vita futura. Ma eravi anche spesso occasione a ciò nella maniera poetica di Guido? Anche la prima cosa è falsa, se, come vuole l'Arnone, è di Guido la ballata *Fresca rosa novella*, chè qui a v. 21 e 34 è nominato *Dio; la chiesa di Dio* nel *mottetto* in Arnone, p. 67. Anche il Bartoli aderisce all'opinione difesa dall'Arnone sull'irreligiosità di Guido, *Stor. lett.*, IV, 164; dal sonetto sull'effigie della Madonna conchiude (p. 169) troppo. D'altra parte è giusto che, come osservò il Del Lungo, l. c., I, 1098, il viaggio a S. Jacopo non dimostra nulla per la religiosità di Guido: questo allora era già spesso una cerimonia, e Guido vi rinunziò anzi per via. Contro l'opinione dell'ateismo di Guido anche Ercole, l. c., p. 75 sgg.

p. 182. S'è dubitato dell'autenticità del sonetto di Guido Orlandi, *Onde si muove*, v. Crescimbeni, III, 76, n. 10. Tuttavia sta già nel codice Chigi della fine del secolo XIV, sarebbe dunque allora una falsificazione molto antica.

p. 184. Su Lapo o Lupo degli Uberti: Grion, *Jahrb.*, X, 203 sgg., pieno delle solite fantasticherie, e meglio Renier, *Liriche di Fazio degli Uberti*, p. XCV-XCVIII, Firenze, 1883.

p. 184. Bartoli, *Stor. lett.*, IV, 5, vede in Lapo Gianni una particolar *smania dialettica*, già anche in un fatto esteriore, perchè egli in una poesia intende la parola *provo*, ivi ripetuta continuamente, la quale significa colà semplicemente « io lo sento in me medesimo » per « io lo dimostro ». — E. Lamma, *Lapo Gianni*, in *Propugnatore*, XVIII, 1°, p. 3 sgg., è cosa leggiera.

p. 187. *Le Rime di Folgore da San Gemignano, e di Cene dalla Chitarra di Arezzo*, pubbl. da G. Navone, Bologna, 1880. D'Ancona sulle poesie, *Nuova Ant.*, XXV, 55 e *Studi di critica*, p. 208 sgg. Al contrario il Navone nel suo lavoro su Folgore in *Giorn. fil. rom.*, I, 201 sgg. e nell' introduzione alla sua edizione.

p. 189. Cene dalla Chitarra chiama la brigata anche (son. I) *avara* come semplice contrapposto a Folgore. Il verso *E quel che in millantar sì largo dona* (V) mostra ben di certo che le parole di Folgore non sono state verità. Il Bartoli, *Stor. lett.*, II, 253-59, è rimasto contro il Navone nell'opinione del D'Ancona e di altri, richiamandosi egli di nuovo principalmente alle parole di Benvenuto; una cosa nuova, ch'egli fa valere, è la menzione de' Salimbeni nel sonetto di Cene sul Settembre (v. Bartoli, p. 266); pure il passo non è decisivo, dacchè non sappiamo se qui è indicato il capo della

brigata. Il D'Ancona, *Studi di critica*, p. 209, n. 2, si accorda col Bartoli, senza nuovi argomenti. A buon dritto crede il Navone (Introd., p. XCVI) che la tradizione popolare, quando era dimenticato come stavano veramente le cose, avesse di buon'ora riferite le poesie alla *brigata spendereccia*, donde anche le relative soprascritte in due mss. Anche Benvenuto da Imola poteva lasciarsi illudere da ciò, e non v'è bisogno di credere col Navone (p. LXXXVI) che le poesie menzionate da lui fossero altre. Su Cene dalla Chitarra esiste un documento del 1321, come apprendo dalla *Rivista critica*, III, 20, n.

p. 189. In 5 sonetti che probabilmente sono frammento di una corona più grande (in Navone, p. 45 sgg.) Folgore descrive la cerimonia d'una creazione di cavaliere adoperandovi figure allegoriche.

p. 189. Alla battaglia di Montecatini si riferisce anche la ballata anonima contemporanea: *Deh avrestu veduto messer Piero*, un dialogo fra Maria, la madre di re Roberto di Napoli, ed un guelfo tornato dalla battaglia, pubbl. dal Teza, in Carducci, *Rime di Cino da Pistoja*, p. 603 sgg. Firenze, 1862, e *Cantil. e ball.*, p. 32 sgg. — Di altre poesie politiche noterò ancora il vigoroso sonetto di Guido Orlandi a scherno dei Bianchi di Firenze, quando lor fu offerta l'amnistia del 1316: *Color di cener fatti son li bianchi* (Trucchi, I, 244), e le rime del notaio Pietro de' Faitinelli di Lucca, detto Mugnone. Quest'ultimo dovette lasciare la sua città col partito guelfo, quando di quella s'insignorì Uguccione della Faggiuola nel 1314, e restò nell'esilio fino al 1331, morì nel 1349. Scrisse parecchi sonetti, che si riferiscono agli stessi avvenimenti ai quali i tre di Folgore, e son dettati dagli stessi sentimenti, dolore per i successi di Uguccione, rimproveri e censure per re Roberto, i Fiorentini, i guelfi negligenti e codardi. Ma per il vigore poetico e l'ardore della passione i tre sonetti di Folgore sono di molto superiori a quelli del Faitinelli, che furono pubblicati con buona introduzione sul poeta da Leone del Prete: *Rime di ser Pietro de' Faytinelli detto Mugnone*, Bologna, 1874. Egisto Gerunzi, *Pietro de' Faytinelli* ecc. in *Propugn.*, XVII, 2°, p. 325 sgg., voleva attribuire i tre sonetti politici di Folgore al Faitinelli, seguendo in ciò un'opinione di Pietro Bilancioni; ma la dimostrazione è affatto sbagliata e si muove in un circolo vizioso; il codice dà il nome di Folgore, e le poesie non hanno altra somiglianza con quelle del Faitinelli che l'argomento, ma colpiscono tutt'altrimenti per l'energica brevità dell'espressione e la vivacità dell'immagine. Basta confrontare quel mirabile *Eo non ti lodo...* con quell'altro del Faitinelli: *Ercol, Cibele...*, così volgare e rimpinzato di erudizione mitologica, per vedere tutta la differenza. V. anche le buone osservazioni di L. del Prete, *Propugn.*, XVIII, 1°, p. 136 sgg. e del Morpurgo, in *Rivista critica*, II, p. 23.

p. 189. Su Cecco Angiolieri il geniale lavoro del D'Ancona, *Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del sec. XIII*, in *Nuova Antologia*, XXV, 5 sgg. e *Studi di critica*, p. 105 sgg. Molte delle poesie specialmente nel codice Chigi, e quindi ap. Molteni e Monaci, *Il Canzoniere chigiano*, p. 212 sgg.

p. 192. Le poesie di Rustico ap. Trucchi, *Poesie ined.*, I, 180 e 225 sgg. Il sonetto: *Io aggio inteso*, in *Poeti del primo secolo*, II, 419. Parecchie

delle poesie non sono ancora stampate, così la più cruda, nel cod. vat. 3793, n. 921: *Dovunque vai, con teco porti il cesso, O bugieressa vechia puzolente.*

p. 194. Dante: Carlo Witte, *Danteforschungen*, vol. I, Halle, 1869; II, Heilbronn, 1879. Gius. Todeschini, *Scritti su Dante, raccolti da Bart. Bressan*, Vicenza, 1872 (postumi, gli scritti molto più antichi). Pietro Fraticelli, *Storia della vita di Dante Alighieri*, Firenze, 1861. Foscolo, *Discorso sul testo della Commedia di Dante,* nelle *Opere di Ugo Foscolo,* III, p. 85 sgg., Firenze, 1850 (lo scritto del 1825). Vitt. Imbriani, *Sulla rubrica dantesca nel Villani*, in *Propugn.*, XII, 1°, p. 325; 2°, p. 54, XIII, 1°, p. 131 e 168; 2°, p. 187. *Dante e il suo secolo*, Firenze, 1865 (opera collettiva pel centenario, vasta e povera di contenuto). *Jahrbuch der Deutschen Dantegesellschaft*, vol. I, Lipzig, 1867; II, 1869; III, 1871, IV, 1877. G. A. Scartazzini, *Dante in Germania*, vol. I, Milano, 1881; II, 1883. Lo stesso, *Dante* in *Manuali Hoepli* (n. 42), 2 volumetti, Milano, 1883 (non inutile, ma vanitoso, scipito, e degno di biasimo per la grandissima ingratitudine contro il Witte. Il libro su Dante dello Scartazzini, apparso il 1869, benchè ristampato il 1879, oggi è assolutamente inutile). Fr. X. Wegele, *Dante Alighieri's Leben und Werke,* 3ª ediz., Jena, 1879 (esageratamente lodato per lo innanzi, ora forse biasimato con esagerazione, chè, con tutti gli errori, contiene parecchio di giovevole). Bartoli, *Stor. della lett. ital.*, V, Firenze, 1884. — Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, 3 parti, Prato, 1845-48. Giuseppe Jacopo Ferrazzi, *Manuale dantesco,* 5 vol., l'ultimo, Bassano, 1877 (lavoro caotico, però non inutile).

p. 194. Sulla famiglia di Dante oltre Fraticelli anche L. Passerini, in *Dante e il suo secolo,* p. 53 sgg. I documenti in (Frullani e Gargani) *Della casa di Dante*, Firenze, 1865. Alfr. von Reumont, *Dante's Familie*, nel *Dantejahrb.*, II, 331 sgg., non offre nessuna cosa nuova d'importanza. — Sul nome di famiglia Witte, *Dantef.*, II, 22. I documenti sino alla fine del sec. XIII dànno sempre o quasi senz'eccezione *Alagherius* o *Allagherius,* come osservò il Selmi, *Il Convivio, sua cronologia* ecc., p. VII, Torino, 1865, e Scarabelli, in *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo dalla Lana,* p. XL sg., Milano, 1865, volea veder adottata questa forma come la legittima. Anche ne' sonetti di Forese Donati sta *Allaghieri* e *Alaghier*, e *Allagherius* nelle lettere latine di Dante. Questa dunque infatti era la forma originaria, donde è trasformato Alighieri; ma questo mutamento ebbe luogo al tempo di Dante; *de Allegheriis* sta nel documento di S. Gemignano (1299), *Allegherii* nell'atto di S. Godenzo (1302), *alligerii* nel documento padovano del 1306, *Aligerius* nella stipulazione della pace di Sarzana (1306), *Aligherii* nel testamento della suocera di Dante (1315, v. *Casa di Dante*, p. 41). Quindi è erroneo ciò che disse lo Scarabelli, *Esemplare della Divina Commedia donato da papa Lambertini,* III, p. VII, Bologna, 1873. Sia anche che Dante stesso si sia chiamato sempre *Alaghieri*, noi possiamo adoprar la forma di nome, che la sua famiglia prese già allora e poi portò sempre. Pei titoli delle opere siam legati alla determinazione dell'autore, poichè esse son sue creature; ne' nomi personali l'arcaizzare la pronunzia contro l'uso di tanti secoli, è una pedanteria, e non meritevole dello zelo che vi sprecava Vittorio Imbriani.

p. 194. Che la nascita di Dante accadde nel maggio o giugno 1265, contro i varii dubbi sollevati recentemente, è stato nuovamente dimostrato in breve e decisivamente dal Witte, *Neue und neu festgestellte Daten zu Dante's Lebensgeschichte*, in *Augsburger Allgem. Zeitung*, n. 16, 1880, dove anche la bibliografia su questo punto, Scartazzini, *Abhandlungen über Dante Alighieri*, p. 54 sgg., Francoforte al Meno, 1880, non dà che un diluimento del ragionamento del Witte.

p. 195. Che Brunetto Latini sia stato maestro di Dante in senso proprio dubitò già il Fauriel, *Hist. litt. de la France,* XX, p. 284, 1842, poi Sundby, *Brunetto Latinos Levnet og Skrifter,* p. 17 sgg., 1869. Todeschini, *Scritti su Dante,* I, 288 sgg. Vittorio Imbriani, in *Giorn. napoletano di filosofia e lettere,* VII, 1 e 169.

p. 195. Bartoli, *Stor. lett.,* V, 81 sgg., mette in dubbio ora i fatti d'arme di Dante; egli va tropp'oltre nello scetticismo; cfr. *Nuova Antologia,* p. 820, 15 dec. 1883, ed ora l'articolo del Del Lungo, in *Nuova Antol.*, p. 416 sgg., 1° aprile 1885. Leonardo Aretino cita la lettera di Dante sulla battaglia di Campaldino nella sua *Vita di Dante* e nelle *Historiae florentinae,* l. IV (verso il principio), e la cita anche due volte Flavio Biondo, *Historiarum ab inclinatione romanorum dec.,* II, l. 8 (verso il fine), p. 331, e in modo che sembra abbia veduta la lettera coi proprî occhi. — La presa di Caprona il Del Lungo (*Dino Compagni,* I, 66, e *Nuova Antol.,* l. c., p. 423) nel-l'anno 1290, perchè la data del Villani (1289) vien contraddetta da' documenti.

p. 196. *La Vita nuova e il Canzoniere di Dante Alighieri,* edito da G. B. Giuliani, Firenze, 1868. *La Vita nuova di Dante Alighieri ricorretta coll'aiuto di testi a penna ed illustrata,* di Witte, Lipsia, 1876. *La Vita nuova di Dante Alighieri illustrata da note e preceduta da un discorso su Beatrice,* di A. D'Ancona, 2ª ediz., Pisa, 1884 (apparsa la prima volta il 1872 come edizione di lusso, qui ampliata considerevolmente). La spiegazione del titolo, v. Witte, p. VII sg. e D'Ancona, p. 2 sgg. — La lirica di Dante: *Opere minori di Dante Alighieri,* pubbl. dal Fraticelli, vol. I: *Il Canzoniere*, Firenze, 1861, inoltre parzialmente ap. Giuliani nell'ediz. della *Vita nuova.* — Witte, *Rime di testi antichi attribuite a Dante*, in *Dantef.*, II, 525-73, nella maggior parte non di Dante, come crede l'editore stesso. *Dante Alighieri's Lyrische Gedichte,* tradotte ed illustrate da L. Kannegiesser e C. Witte, 2ª ediz., 2 vol., Lipsia, 1842. — Sulla lirica di Dante specialmente G. Carducci, *Delle Rime di Dante Alighieri,* 1865, in *Dante e il suo secolo,* poi in *Studi letterari,* Livorno, 1874, p. 141 sgg. (la 2ª edizione 1880 è ristampa letterale). E. Lamma, *Studi sul Canzoniere di Dante,* in *Propugn.*, XVIII, 2°, 189, 352; XIX, 1°, 133, bibliografia di stampe e mss., ricerche sull'autenticità; l'autore è mal preparato e leggiero.

p. 201. *Io mi son pargoletta bella e nuova.* Molti opinarono che non si riferisse a Beatrice, e che la *pargoletta* sia quella nominata nel *Purg.*, XXXI, 59; ma quest'ultima non dinota alcuna persona determinata ed allude ad affetti sensuali, che Dante non avrebbe celebrati in tal modo, come si fa nella ballata. *Pargoletta* pure è appellativo, non nome proprio, e quando un poeta parla d'una fanciulla deve esser questa sempre la stessa persona?

p. 203. La canzone *Morte poich'io non trovo a cui mi doglia* proba-

bilmente non è di Dante, forse del trecentista Jacopo Cecchi, v. *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 346, e R. Renier, *Liriche di Fazio degli Uberti*, p. CCCXXV, Firenze, 1883.

p. 203. Beatrice morì il 9 giugno 1290, giusta *Vita nuova*, c. 30, nel ventesimo quarto o ventesimo quinto anno di età, secondo *Purg.*, XXX, 124: *in sulla soglia Di mia seconda etade*, poichè secondo le notizie di Dante sulle età della vita, *Convivio*, IV, 24, non si può vedere s'egli contava gli anni di confine all'una o all'altra età.

p. 204. Che il compimento della *Vita nuova* si abbia a porre nell'anno 1292, ha dimostrato il Fornaciari ne' suoi *Studi su Dante editi ed inediti*, p. 155 sgg., Milano, 1883, v. anche *Ztschr. f. rom. Phil.*, VII, 612-614, e Francesco D'Ovidio, in *Nuova Antol.*, p. 247 sgg., 15 marzo 1884. — Antonio Lubin, *Dante spiegato con Dante e Polemiche dantesche*, Trieste, 1884, in una polemica molto appassionata contro il D'Ovidio (p. 24 sgg.) ed un'altra contro il Fornaciari (p. 81 sgg.) cerca nuovamente di dimostrare la cronologia sua, che pone la *Vita nuova* nell'anno 1300. Tutta la sua argomentazione si fonda sulla convinzione, che la *Donna gentile* della *Vita nuova* era veramente fin dal principio solo l'allegoria della Filosofia. Per chi non partecipa a questa convinzione, la quale ci mena a contraddizioni insolubili, quell'argomentazione non ha valore. Invece P. Rajna, *Per la data della Vita nuova*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 113 sgg., conferma egregiamente il risultato del Fornaciari con ragioni critiche e storiche.

p. 204. Il testamento di Folco Portinari, in Gius. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, VIII, 229 sgg., Firenze, 1759, è datato del 15 gennaio 1287, cioè, essendo al certo stile fiorentino, del 1288 del nostro computo, come pose il Witte, *Lyr. Ged.*, II, 19. Altre notizie biografiche su Folco Portinari in D'Ancona, *V. N.*, p. 162. — Una notizia sulla realtà di Beatrice e sulla sua appartenenza alla famiglia Portinari, notizia anteriore, come pare, a quella del Boccaccio, fu scoperta testè da L. Rocca in una seconda redazione più ampia che fece Pietro Alighieri del suo commento sulla Commedia, scritta intorno al 1355: v. L. Rocca in *Giorn. stor. lett. ital.*, VII, 366 sgg.

p. 205. Tommaso d'Aquino ha espressamente negato il concetto d'una intelligenza attiva come sostanza separata, per lui l'*Intellectus agens* è solo una forza dell'anima, v. *Summa theolog.*, p. I, qu. 79, art. 5, e l'*Intellectus agens* superiore, che rischiara l'umano, non è una sostanza speciale, ma Dio stesso: *Sed intellectus separatus secundum nostrae fidei documenta est ipse Deus*, ib., art. 4. Così anche per questa supposta intelligenza non v'è posto nel sistema di Dante, ed il Perez non potette citare nessun passo che alludesse a ciò; solo, dove cita, e vi s'intende Iddio, non illumina a bella posta il lettore sull'espressione ambigua d'*Intelligenza*. Ovvero a p. 233 è citato un passo della lettera a Can Grande, ove Dante parla d'una *substantia intellectualis separata;* il Perez traduce naturalmente « *la intelligenza attiva* »; ma Dante intendeva gli angeli. La dimostrazione del Perez poggia dunque sopra un giuoco di prestidigitazione. Tutta la teoria del Perez sul significato allegorico della *Vita nuova* si fonda del resto soltanto sopra un malinteso di un passo del libretto, malinteso che ha ripetuto, non è molto,

il Renier. Dante dice (cap. 25), giustificando la personificazione d'amore adoperata in una poesia, che i poeti volgari usavano come i classici il discorso figurato; ma vergogna per coloro, che parlassero figuratamente e non sapessero poi indicare il vero significato che si celava dietro la figura. Il Perez ne fece, p. 51 sgg., un « vergogna a colui, che non parla figuratamente, cioè sempre nell'allegoria. » Come mai non s'è egli accorto in qual modo storceva le parole a Dante?

p. 206. Vittorio Imbriani intorno a Beatrice in *Quando nacque Dante?* p. 88 sg., Napoli, 1879, e in *Propugn.*, XV, 1°, p. 67, e in molti altri luoghi; Bartoli, *Stor. lett.*, IV, p. 171 sgg., Firenze, 1881. A. Lubin, *La Commedia di Dante Alighieri*, p. 24 sg., Padova, 1881, ritiene Beatrice donna reale: ma pure crede che il significato allegorico suo cominci già nella *V. N.* con § 17. Significato allegorico accanto allo storico supposero anche altri, il Witte, il Fornaciari e una volta il Renier.

p. 206. L'argomento per la personalità di Beatrice dalla mancanza d'una spiegazione nel *Convivio*, ora anche in D'Ovidio, *Nuova Antol.*, l. c. p. 246, n. 2. Che si sia inteso falsamente un passo al principio del *Convivio*, il quale dovea deporre del carattere allegorico della *V. N.*, v. *Ztsch. f. rom. Phil.*, VII, 617.

p. 207. La recentissima fioritura dell'arte d'interpretazione allegorica si può ammirare in R. Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 379-95. Colà è spiegata ogni cosa: abbiamo un'intera turba di *beatrici,* le quali si dan la caccia nella mente di Dante; se Beatrice muore, è detto ch'ella ora è divenuta « il grande ideale femminile dell'umanità, » ecc. Il Renier mette persino in dubbio, che il prossimo consanguineo sia un fratello; poichè Beatrice aveva cinque fratelli, e oltracciò anche un marito (!!). — Che il passo, spesso citato, al principio della *V. N.: non sapeano che si chiamare,* dimostra appunto che Beatrice è nome proprio e non appellativo, v. *Literaturbl. für german. und roman. Phil.*, p. 151, 1884. — Un ottimo argomento contro l'interpretazione allegorica avea fatto valido lo stesso Renier, *La Vita nuova e la Fiammetta*, 151 sg., Torino, 1879. Noi abbiamo almeno un testimonio immediato per la reale esistenza di Beatrice da un altro che non è Dante, cioè la canzone di Cino per la sua morte. Ora il Renier cerca di distruggere questo argomento (*Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 426, n.) supponendo che la canzone di Cino da Pistoia non si volga a Dante e non si riferisca punto alla morte di Beatrice. Idea infelice, perchè le allusioni nella canzone sono chiarissime: *Beata cosa come chiamava il nome*, si legge nella prima strofa, e nella seconda: *Chè Dio nostro signore Volle di lei, come avea l'angel detto, Fare il cielo perfetto*, si riferisce alla celebre seconda strofa della canzone dantesca, *Donne ch'avete.* — Provare l'identità delle donne cantate dai poeti della nuova scuola fiorentina è anche lo scopo del recente libro del Renier: *Il tipo estetico della donna nel medio evo*, Ancona, 1885, che fu contraddetto dal Morpurgo, *Rivista critica*, II, 132 sgg., dal Borgognoni, *La bellezza femminile e l'amore nell'antica lirica ital.*, in *Nuova Antol.*, p. 593 sgg., 16 ottobre 1885, e da Fr. Torraca, *Donne reali e donne ideali*, Roma, 1885 (estr. dalla *Rassegna*). — Il Bartoli trattò della quistione anche nella *Stor. lett.*, V, 52-81: cita p. 80, n., con soddisfazione il De Sanctis

come suo alleato: pure egli non ha che frainteso il De Sanctis, che comprese molto bene questo amore, il quale nella donna reale stessa vede l'ideale e se la spiritualizza, e riguardava Beatrice per una persona reale. Contro l'opinione del Bartoli le eccellenti osservazioni del D'Ancona, *Vita nuova*, p. XXXIV sgg. ed un geniale articolo del D'Ovidio, *La Vita nuova di Dante ed una recente edizione di essa*, in *Nuova Antol.*, 15 marzo 1884, p. 238 sgg.

p. 208. Ultima edizione del *Convivio* di G. B. Giuliani: *Il Convito di Dante Allighieri reintegrato nel testo con nuovo commento*, Firenze, 1874. — Che il titolo esatto è *Convivio*, non *Convito*, mostrò Witte, *Dantef.*, II. 574 sgg. — Sulla filosofia di Dante: A. F. Ozanam, *Dante et la philosophie catholique au XIIIe siècle*. Parigi, 1845. E. Ruth, *Studien über Dante Allighieri* (la parte prima), Tübingen, 1853. A. Conti, in *Dante e il suo secolo*, p. 271 sgg. e *Storia della filosofia*, II, 132 sgg., Firenze, 1874. G. Simmel, *Dante's Psychologie*, in *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, XV, 18 e 239.

p. 213. Il paragonare le scienze ai cieli pare sia stato allora di uso generale. In una lettera attribuita a Pier della Vigna sulla morte d'un grammatico dell'Università di Napoli, ap. Huillard-Bréholles, *Vie et corresp.*, p. 395, è detto: *nam ars grammaticae, quae lunae vocabulo designatur, privata decoris radiis sedet in tenebris.*

p. 215. La parabola di Anselmo sul senso quadruplice della scrittura in *Eadmeri liber de S. Anselmi similitudinibus*, caput 194, in Migne, *Patrologia*, ser. lat., t. 159, p. 707 sg., la *Similitudo Cellerarii*. Tommaso d'Aquino nella *Summa theol.*, p. I, qu. I, art. 10.

p. 215. Sul senso ascoso della poesia son citati spesso i versi di Teodulfo: in un'epoca posteriore Alano de Insulis scrisse, *De planctu Naturae* (p. 296 dell'ediz. del 1654): *At in superficiali litterae cortice falsum resonat lyra poëtica, sed interius auditoribus secretum intelligentiae altioris eloquitur, ut, exteriore falsitatis abiecto putamine, dulciorem nucleum veritatis secrete intus lector inveniat.* Altri passi di scrittori medievali, anche del sec. XIV, son citati da Haase, *De medii aevi studiis philologicis*, Programma, p. 21, 24, Vratislaviae, 1856, e dal Perez, *La Beatrice svelata*, p. 34-38: v. anche di poesie volgari il *Roman de la rose*, v. 7918 sgg. e le *Leys d'amors*, III, 252 sg. — Dell'allegoria nei poeti e teologi tratta pure con molta ampiezza A. Lubin, *La Commedia di Dante All.*, p. 174 sg.

p. 218. Sugli elementi poetici nella scienza di Dante, in maniera altamente geniale, come sempre, Francesco De Sanctis, *Storia della lett. ital.*, I, 60, Napoli, 1870.

p. 218. Anche di recente parecchi han creduto nuovamente che Dante non abbia introdotto che posteriormente il significato allegorico nelle sue canzoni, così il Fauriel, il Wegele (p. 201), il Todeschini (I, 320), il Carducci, *Studi*, 213: v. al contrario già il Witte, *Lyr. Ged.*, II, 181, ed ora D'Ancona, *Vita nuova*, p. LXVII. Attesa l'assicurazione espressa da Dante, non abbiamo alcuna ragione per quella supposizione. S'egli nel sonetto *Parole mie che per lo mondo siete* parla della filosofia come *quella donna in cui errai*, egli così rimane solo nell'immagine della poesia amorosa, non vuol dire

ch'egli si sia ingannato nella filosofia. *Errore* qui, come spesso ne' Siciliani, ha quasi il significato di « essere in pena, in travaglio, » come in *V. N.*, 13: *Così mi trovo in amorosa erranza.* La quistione della realtà della *donna gentile* è tutto diversa, v. *Ztschr. f. roman. Phil.*, VII, 617.

p. 218. L'interpretazione della canzone *Tre donne* è dubbia; quella data nel testo è pressappoco quella che preferì il Witte, *Lyr. Ged.*, II, 138 sgg. Almeno essa conviene meglio di tutte alle parole di Dante; la *Drittura* si nomina essa stessa e dice delle altre due, che l'una è sua figlia, nata alla sorgente del Nilo, ed ha generata la terza specchiandosi nel fonte: cioè la disposizione naturale della giustizia produce la legge umana generale, e questa la legge dello Stato, che non è se non modificazione di essa. La sorgente del Nilo può significare la più antica cultura nell'Egitto. Orelli (ap. Witte) e Carducci vedono nella seconda donna la *legge divina;* ma si può considerarla come qualche cosa di generato? L'interpretazione del Ginguené, che accettarono Fraticelli e Tommaseo (ap. Giuliani, *V. N.*, p. 298) è affatto insostenibile. — Tommaseo e Giuliani, l. c., p. 293 sgg., dubitarono dell'autenticità della poesia: ma il Carducci dice che tutti i mss. veduti da lui l'attribuiscono a Dante, e chi sarebbe in quel tempo il gran poeta, che avesse potuto scrivere questa poesia, all'infuori di Dante? E viene confermata l'autenticità anche da Pietro Alighieri nel suo *Commentarium* a *Inf.*, VI (edizione del Nannucci, p. 94, Florentiae, 1845), ed egli vi dà anche un'interpretazione dell'allegoria; dice che i due giusti di cui parla Ciacco come i soli a Firenze (*Inf.*, VI, 73), potrebbero essere « illa duo principalia jura, et neutrum ipsorum auditur: primum scilicet fas, quod est *jus divinum et naturale*, per quod quisque jubetur alteri facere quod sibi vult fieri, et prohibetur alteri inferre quod fieri sibi non vult..... Et hoc jus est illa *Diridura,* de qua auctor dicit in illa *cantilena: Tre donne intorno al cor...* Item secundum justum est *jus gentium* sive *jus humanum*, quod vult jus suum unicuique tribuere, et neminem cum alterius jactura locupletari. Et istud jus quodammodo *filius est superioris juris* et *pater quodammodo legis*, ut in dicta cantilena dicitur. » È dunque la stessa interpretazione di quella data nel testo, fuorchè per la Drittura. — Del resto la colpa, della quale si parla alla fine della poesia, non può essere, come s'è creduto, una colpa verso Firenze; a ciò non si acconcerebbe l'alto sentimento del proprio diritto nei versi precedenti. Dante intende parlare della sua peccaminosa maniera di vita in generale, per la quale il suo infortunio può essere il castigo di Dio, e il suo pentimento è il medesimo che nella Commedia.

p. 221. Come chiusa della lirica filosofica si considera, e pare a ragione, il sonetto: *Parole mie che per lo mondo siete,* per la cui spiegazione le importanti osservazioni del Fornaciari, *Studi su Dante,* p. 164 sgg.

p. 221. Carlo Martello d'Ungheria, figlio di Carlo II di Napoli, fu in Firenze nel marzo del 1294, come dimostrò il Todeschini, I, 171 sgg., v. anche Del Lungo, *Dino Compagni,* II, 503.

p. 221. Tempo della composizione del *Convivio,* v. Witte, *Lyr. Ged.*, II, 60. — *Convivio*, IV, 29, è nominato Ser Manfredi da Vico pretore e prefetto di Roma. Secondo Gregorovius lo fu il 1308 (*Geschichte d. stadt. Rom.*, V, 431, n.), ma pure ancora il 1312 (ib., VI, 45 sg.). Ma da *Rivista*

critica, III, 40, apprendo che lo fu già anche nel 1304. Lo Scolari e dopo di lui il Fraticelli nella *Dissertazione sul Convito, Opere minori di Dante*, III, collocano trattato II e IV circa il 1297 o 1298, I e III verso il 1314. Composizione in diversi tempi ammise anche il Selmi: *Il Convito, sua cronologia, ecc.*, Torino, 1865. Le loro ragioni ha già rimosse il Witte; v. anche *Ztschr. f. rom. Phil.*, VII, 615 [Nazz. Angeletti, *Cronologia delle opere minori di Dante*, parte I, Città di Castello, 1885].

p. 222. Un ms. della Riccardiana, n. 1044, dà la lista completa delle 14 canzoni del *Convivio*, riprodotta ap. Giuliani, *Convivio*, p. 741. Ma è falsa e contraddice anzi le indicazioni proprie di Dante; qualcheduno l'ha compilata arbitrariamente. Il tentativo del Witte, di determinare le poesie mancanti del *Convivio* in *Lyr. Ged.*, II, p. XXXII sgg. è considerato generalmente come abortito. Il Selmi notò (p. 95 sg.) che il numero de' trattati mancanti corrisponde col numero di 11 delle virtù, posto da Aristotele ed accettato da Dante, *Conv.*, IV, 17, e credette che appunto di queste 11 virtù dovevano trattare i trattati seguenti al quarto.

p. 224. Il libro *De eloquentia vulgari* per ultimo ap. Giuliani, *Le opere latine di Dante Allighieri*, I, 19 sgg., Firenze, 1878. Su esso E. Böhmer, *Ueber Dante's Schrift de vulgari eloquio*, Halle, 1868, e l'eccellente lavoro del D'Ovidio, di cui mi son molto giovato, *Sul Trattato de vulgari eloquentia di Dante Alighieri*, in *Arch. glott. ital.*, II, 59 sgg., e con alcune aggiunte in *Saggi critici*, p. 330 sgg., Napoli, 1879.

p. 225. L'opinione che il *de eloq. vulgari* non doveva essere che una poetica, già in Giov. Maria Barbieri, *Dell'origine della poesia rimata*, p. 37, Modena, 1790, ed ora in D'Ovidio, *Saggi*, p. 334.

p. 228. La distinzione delle tre specie di stile, *de eloq. vulg.*, II, 4; ma il luogo è corrotto. La distinzione era antica, si trova già in Servio, v. Comparetti, *Virgilio*, I, 172 n. Alberico da Monte Cassino diceva (*Dictaminum radii*, fol. 3): *Scimus autem tres species esse hystoriae. Res enim aut grandes, ut prœlia utque divina, aut mediocres, ut florum, arborum sive talium phisica, aut humiles, ut juvenum ludus, amor, lascivia*, a cui si deve adattare lo stile: v. anche il passo di Giovanni Anglicus, della fine del sec. XIII, ap. Rockinger, in *Quell. und Erört. zur bayer. u. deutsch. Gesch.*, IX, 497, e quello in un commentario di Virgilio del secolo XV, ap. Comparetti, l. c.

p. 229. Sulla metrica di Dante, v. Böhmer, l. c., Bartsch., *Dante's Poetik*, nel *Dantejahrb.*, III, 303 sgg. D'Ovidio, *Saggi critici*, 416 sgg.

p. 230. A giustificare la mia interpretazione della *Donna gentile* nella *Vita nuova* basta rimandare a ciò che scrissi in *Ztschrft. f. rom. Phil.*, VII, 612 sg. e 616 sg.

p. 232. Anche il nome di *cansos redonda (Rundcanzone)*, che il Bartsch volle dare alla poesia *Amor tu vedi ben*, in *Dantejahrb.*, III, 315, non è ben adatto, dacchè presso i provenzali quel nome si riferisce solo al mutamento dell'ordine delle rime, mentre le rime equivoche e la identità delle parole rimanti (al modo della sestina) non hanno luogo nel genere metrico provenzale così chiamato.

p. 232. Carducci, *Studi letterari*, p. 204 sgg., e Vitt. Imbriani, *Sulle*

Canzoni pietrose di Dante, Bologna, 1882 (dal *Propugnatore*). Nell'ultimo è eccellente la confutazione degli altri, ma non la nuova congettura: crede che la *Pietra* possa esser stata la cognata di Dante, Piera di Donato Brunacci, moglie di suo fratello Francesco; v. contro ciò *Ztschr. f. rom. Phil.*, VII, 176. L'Imbriani tratta anche di alcuni sonetti, che appartengono per avventura anche a questo gruppo della *Pietra*. Le altre due sestine si ritengono ora generalmente col Witte per spurie.

p. 233. L'accusa di Boccaccio, che Dante sia stato dedito alla lussuria sino ne' tardi anni, sarà un'esagerazione; il periodo di errori umani cade certamente prima del 1300. Su che cosa il Boccaccio fondava il suo giudizio si vede p. es. anche nel suo *Commento*, lez. 58, p. 431 sg. Poichè, come dice, Dante si mostra sempre commosso vedendo la punizione di quei peccati. di cui egli stesso s'era reso colpevole, e poichè i tormenti dei sodomiti gli fanno tanta impressione, il buon Boccaccio si domanda se Dante forse non era macchiato anche di questo vizio, e ne lascia la decisione ad altri. — Le altre testimonianze citate per la sensualità di Dante hanno poco valore. Ubaldo di Sebastiano da Gubbio, che nel suo *Teleutelogio* chiamò Dante il suo maestro fin dalla gioventù, difficilmente è stato discepolo di lui nel senso ordinario, v. Mazzatinti, *Archivio stor. ital.*, ser. IV, t. VII, p. 265. Non è nemmeno necessario che l'abbia conosciuto personalmente: lo poteva chiamare *praeceptorem*, perchè apprendeva dalle sue opere, come fece il Boccaccio rispetto a Dante ed al Petrarca.

p. 234. La data precisa della morte di Forese scoprì il Del Lungo, *Dino Compagni*, II, 611. — Witte sulla relazione di Dante con Forese, in *Dantef.*, II, 76 sgg. Lo Scartazzini credè che essi avessero filosofato insieme, *Abhandl. über Dante*, 162.

p. 234. La dimostrazione completa per l'autenticità dei sonetti di corrispondenza, in prima in Carducci, *Studi*, p. 160 sgg. e 236; v. inoltre Fanfani, *Studi ed osservazioni sopra il testo delle opere di Dante*, p. 299 sgg., Firenze, 1874. Witte, *Dantef.*, II, 572 sgg. Il Del Lungo ha scoperto il sonetto quinto, e fattili ristampare tutti insieme, *Dino Compagni*, II, 610 sgg. Se egli crede però di avere col suo diffuso commento molto contribuito a rischiarare il senso, s'illude. Al contrario ha frainteso ed oscurato parecchie cose. Così intende nel sonetto di Forese *L'altra notte* l'*Alaghier* per Dante stesso (p. 614 e 622), mentre vi si parla del padre di lui. Il *copertoio cortonese* nel sonetto di Dante *Chi udisse tossir* è certamente compreso male, p. 613; sarà jonadattico: ell'ha *copertoio corto*, cioè il marito non le serve abbastanza di copertoio: cfr. Machiavelli, *Mandragola*, II, 6: « Io ho paura, che costei non sia la notte *mal coperta;* e per questo fa l'orina cruda » (dove lo stesso senso equivoco). Nel sonetto *Ben ti faranno* il *cuoio che farà la vendetta della carne* è impossibile che sia ciò che vuole il Del Lungo (p. 116), ma invece, come pare, la pelle di Forese stesso; essa deve far penitenza per l'impinguimento della carne, cioè gliene viene la scabbia, a cui si riferisce la *faccia fessa* del sonetto *Bicci novel*, v. anche l'Anonimo Fiorentino. In *Bicci novel* è detto alla fine che Bicci e i fratelli sapessero del cattivo guadagno *a lor donne buon cognati stare*, cioè, com'io penso, essi, col danaro guadagnato malamente, menano fuor di casa una vita dis-

soluta, *stanno cognati*, cioè *non stanno mariti*, trascurano i doveri del marito: *cognato* forma qui il contrario di *marito*, perchè a quello meno che a tutti è permesso di fare ciò che per questo è obbligo: cfr. la strofa provenzale, *Zeitschr. f. rom. Phil.*, IV, 508: *Donna que de cognat fai drut, E de marit sab far cognat, A ben damideu renegat.* Come mai vi potrebbe essere contenuta (secondo il Del Lungo, p. 617) un'allusione alla parentela di Dante co' Donati? — Lo scherno di Forese sulla longanimità di Dante nel sonetto *Ben so che fosti figliuol d'Allaghieri.* Ma anche l'altro *L'altra notte* sembra con le oscure parole: *trovai Alaghier fra le fosse Legato a nodo... E quei mi disse: Per amor di Dante scio' mi,* alludere a ciò che il padre non poteva trovar pace per mancanza di vendetta. Non è chiaro. se e come sia per avventura in relazione con questo l'omicidio impunito de' Sacchetti, ricordato nella Commedia. V. ancora sul senso di un luogo e l'ordine de' sonetti H. Suchier, *Uber die Tenzone Dante's mit Forese Donati,* in *Miscellanea Caix-Canello*, p. 289 sgg.

p. 235. Sui figli di Dante, Passerini, in *Dante e il suo secolo*, p. 66; Todeschini, I, 333: Imbriani, in *Giornale napoletano*, nuova serie, VII, 63-87: Bartoli, *Stor. lett.*, V, 107 sg. Imbriani, *Gabriello di Dante di Allaghiero, per nozze Papanti-Giraudini,* Napoli, 1882.

p. 235. Il documento che dinota come ancor vivente il 1333 Gemma Donati, pubbl. da Imbriani, *Propugnatore*, XIII, 1°, 156 sgg.; anche *Quando nacque Dante,* p. 91. — Contro l' identificazione di Gemma con la *donna gentile*, Todeschini, I, 332; Witte, *Dantejahrb.*, III, 532 sg. Scartazzini, ib., IV, 193 sgg. Ora lo Scartazzini, *Dante in Germania,* II, 336 sgg., s'è dichiarato per l'identificazione: non vale la pena di rispondergli: aspettiamo il prossimo libro suo, colà si confuterà egli stesso. — Contro i sospetti più antichi, già il Foscolo avea difeso ottimamente la Gemma (*Discorso*, § 90-96). La bibliografia della polemica divampata di nuovo recentemente, ap. Witte, *Dantef.*, II, 48 sgg. Inoltre anche Scheffer-Boichorst, *Aus Dante's Verbannung*, p. 211 sgg. Strassburg, 1882. Contro ciò giustamente lo Scartazzini, in *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 264 sgg. e *Dante in Germania,* II, 281 sgg., v. anche J. Klaczko, *Causeries florentines*, p. 108, Paris, 1880. In fondo non sono sempre che i vecchi argomenti, scartati già dal Foscolo, che oggi si risuscitano.

p. 237. Apparteneva alla nobiltà la famiglia di Dante? Secondo Boccaccio, essa era un ramo degli Elisei, i quali discendevano dai Frangipani romani. Quest'ultimo è certamente falso; quando Dante in *Inf.*, XV, 75 sgg. allude alla sua origine romana, con ciò egli si contava solamente nella parte più antica della popolazione della città, parte discesa dai colonisti romani, e non pensava punto a derivare la sua famiglia da una determinata stirpe romana. Ma il Todeschini (I, 263 sgg.) negava anche l'appartenenza agli Elisei, credeva questa essere erronea tradizione, sorta da ciò che il fratello di Cacciaguida si chiamava Eliseo, dal quale non pertanto gli Elisei non potevano derivare, perchè la stirpe esisteva da lungo tempo quand'egli venne al mondo. Inoltre il Todeschini, I, 344-60, nega che Dante appartenesse ai Grandi, specialmente: 1° perchè la famiglia non portava nessun nome di famiglia; un *de Alagheriis* appare, come sembra, per la prima volta in Brunectus, 1260, poi 1297: *Dante et Franciscus fil. ol. Alagherii de Alagheriis*. v. *Casa*

di Dante, p. 39. D'altronde il figlio è nominato semplicemente dal padre, come si usava per i popolani, così anche *Dantes Alagherii;* nel documento di S. Gemignano del 1299 è chiamato *nobilis*, ma qui scrivevano dei forestieri; 2° perchè Dante nel *Convivio* si espresse con tanta veemenza contro la nobiltà di nascita (tr. IV). Scartazzini, *Abhandl. über Dante*, p. 1 sgg., come al solito, non ha che ripetuto con maggior lungaggine l'esposizione del Todeschini. G. Fenaroli, *La vita e i tempi di Dante Alighieri, Dissertazione 1ª, La stirpe*, ecc., Torino, 1882, ha confutato il Todeschini in parte con acume, ma sventuratamente con orribile prolissità. In favore della parentela con gli Elisei sembragli parlare la vicinanza delle abitazioni; il nome pure può essere da Eliseo, il fratello di Cacciaguida, poichè i nomi di famiglia non vennero in uso costante che nel sec. XII; solo che il Villani nomina le stirpi nobili con nomi posteriori. Che gli Alighieri non stanno nelle liste di nobili del Villani, si spiegherebbe con ciò ch'essi erano contati appunto negli Elisei e anche il Villani non nominava che famiglie potenti per aderenza e ricchezza. Resta a vedere se questo è esatto, e inoltre se il Villani poteva comprenderli tra gli Elisei, sebbene gli Alighieri appartennero alla fazione contraria. Ma il Fenaroli lascia senza risposta la domanda capitale, perchè anche nel sec. XIII gli Alighieri appaiono quasi sempre senza nome di famiglia, com'egli stesso confessa ripetutamente. Se essi non erano ancora degli Alighieri, perchè non si chiamano Elisei? E se la loro appartenenza a questi, come vuole il Fenaroli, p. 17, non era ancora chiaramente riconosciuta, e dall'altro lato non era assodata la loro esistenza come famiglia a sè, potevano allora valere ancora come nobili? Si può anche domandarsi donde proviene l'arme degli Alighieri? Passerini, in *Dante e il suo secolo*, p. 59, n., dice che viene da un codice fiorentino *che fu dei da Vernazzano, in cui nel 1302 furono delineate le armi delle famiglie che appartenevano a parte guelfa.* Ma questo ms. perì in un naufragio sulla via verso la Francia, e ne esistono solamente copie, alcune delle quali si dicono molto antiche. Il Del Lungo trovava un'allusione all'arme già nel sonetto di Forese *Ben so che fosti* (v. *Dino Comp.*, II, 818, n.); ma la sua interpretazione è malsicura. — Il Fenaroli crede inoltre che la nobiltà di Dante sia dimostrata dal suo rapporto familiare verso i grandi che incontra nella Commedia; specialmente Dante non si sarebbe potuto contrapporre così fieramente ad un Farinata senza essere di origine nobile (p. 38 sg.). È giusto questo? Forse qui si fa troppo poca distinzione fra *popolo* e *plebe*, come li confonde anche il Bartoli, *Stor. lett.*, V, 13; si poteva essere popolano eppure di famiglia molto ragguardevole ed influente. Qui adunque restano parecchi dubbi. Al contrario ha certamente ragione il Fenaroli quando sostiene che la canzone sulla *Nobiltà* ed il 4° trattato del *Convivio* non testimoniano punto a favore della nascita borghese di Dante. Che la nobiltà non consista nella nascita, ma solamente nella virtù, era allora un luogo comune per i poeti e per le dispute delle scuole rettoriche. Così lo trattò non solo un Jehan de Meung nel *Roman de la rose*, 19540 sgg., Cecco d'Ascoli, nell'*Acerba* (v. Bariola, *Cecco d'Ascoli*, p. 43, Firenze, 1879), Bindo Bonichi, Canz. II (molto simile a Dante) e Canz. X, str. 1 e 2, ma, com'è noto, anche Guido Guinicelli, a cui aderì Dante. Si vuole perciò negare la nobiltà alla

famiglia dei Principi? E la si vuole negare a Tommaso d'Aquino, che dimostrò pure egualmente, che la nobiltà consista solo nella virtù, non nella nascita (v. il passo in Ozanam, *Dante et la phil.*, p. 484 sg.)? Tommaso si richiama del resto a S. Gerolamo, ed anche Boezio s'era espresso similmente sulla nobiltà, *Cons. phil.*, III, 6. E così più tardi Enea Silvio Piccolomini nella storia di Eurialo e Lucrezia, *Opera*, p. 640, ed. Basileae, 1551. Che il soggetto era trattato nelle scuole, ci mostra la lettera d'un maestro T. a Pier della Vigna e Taddeo da Sessa, che si trova in parecchi mss., fra gli altri nel breslaviano, delle *Epistolae Petri de Vinea*, e della quale anche Huillard-Bréholles, *Vie et corresp.*, p. 319, comunicò il principio e la fine. — Noterò che la definizione della nobiltà come di antica ricchezza e bei costumi, la quale Dante, *Conv.*, IV, 3, attribuisce a Federigo II, è citata nel *Fiore di virtù*, cap. 37, come di Alessandro, ma nello stesso tempo assimilata a quella di Aristotele, che faceva consistere la nobiltà in antica ricchezza e virtù (cioè de' maggiori, ciò che allora non s'era compreso bene). È singolare poi che Dante in quel trattato del *Convivio* non citi la sentenza di Aristotele, così simile a quella ascritta a Federigo, mentre la diede nella *Monarchia*, II, 3; non la conosceva ancora al tempo del *Convivio?* Allora questo sarebbe un nuovo argomento per l'anteriorità del *Convivio* alla *Monarchia*. La seconda definizione combattuta da Dante, che poneva la nobiltà nell'antica ricchezza sola, si ritrova in una canzone di Monte Andrea, *Antiche rime volgari* del D'Ancona, vol. III, n. 288, str. 3; e Guilem de Cerveira disse: *El libre dits dels Reys Que als no es noblesa (Guarda tu cossit creys) Mas entigua riquesa* (v. in *Romania*, XV, 32, str. 66).

p. 237. Il registro con la nota sull' ammissione di Dante nell'arte è conservato solo in copia del secolo XV, si riferisce agli anni 1297-1300, ciò che dev'essere erroneo, perchè Dante già nel 1296 appare nel consiglio dei cento; v. Fraticelli, *Vita di Dante*, p. 112. L'Imbriani ritiene il tutto come sospetto, *Quando nacque Dante*, p. 55 sg. — Il documento sull'ambasceria a S. Gemignano, che si credeva perduto, è tornato in luce poco fa, ed ora si trova nell' archivio di Firenze; fu pubblicato in *Rivista critica*, II, 29.

p. 238. Che *comizi del priorato* nella lettera citata da Leonardo Aretino son da intendersi dell'adunanza per l'elezione dei priori, osservò Scheffer-Boichorst, *Ztschr. f. rom. Phil.*, VII, 469 sg.

p. 238. Che l' adozione dei nomi di fazioni *Bianchi* e *Neri* non seguì che il 1301, più tardi di quanto si credeva sino allora, ha mostrato il Del Lungo, *Dino Compagni*, I, 198; II, 116 sgg. Su tutto lo svolgimento della catastrofe a Firenze, v. oltre all'opera del Del Lungo lo scritto interessante di G. Levi, *Bonifazio VIII e le sue relazioni col comune di Firenze*, specialmente p. 57 sgg., Roma, 1882.

p. 239. I documenti sull'attività politica di Dante nell'anno 1301 ora son raccolti ed in parte corretti dall'Imbriani, *Propugnatore*, XIII, 2ª, 199 sgg. — Il Bartoli conosce anche tre altre votazioni di Dante, del 10 dec. 1296, 14 marzo 1297, e del 1301 (*Stor. lett.*, V, 113, 140); ma egli non ha che frainteso il passo del Del Lungo, citato colà; oltracciò ha trasportato erroneamente il voto del 5 giugno 1296 al 14 marzo 97.

p. 239. Altre volte si credeva che Dante al tempo della sua condanna era ambasciatore in Roma, appoggiandosi ad una notizia di Dino Compagni ed a ciò che dice Leonardo Aretino. Ma quest' ambasceria è molto improbabile, come mostrò V. Imbriani, *Propugnatore* XIII, 2°, p. 220-24, anche con alcuni nuovi argomenti, Scartazzini, *Dante in Germania*, II, 341 sgg., e Pasquale Papa ap. Bartoli, *Stor. lett.*, V, 337 sgg.

p. 240. I documenti sull'esilio di Dante ap. Fraticelli, ed ora anche raccolti dal Del Lungo, *Dell' esilio di Dante*, Firenze, 1881. Che la supposta votazione di Dante in Firenze nel 26 marzo 1302 sia un errore tardivo, v. Del Lungo, *Dino Compagni*, II, 525 sg. Appunto la quantità delle condanne sotto l'accusa sempre identica mostra che la *baratteria*, che si addebitava a Dante, era invenzione, pretesto, come generalmente si ammette; lo mostra il suo fiero sentimento proprio di purità, il quale è vero in uno spirito siffatto. Ma l' Imbriani, *Propugn.*, XIII, 2°, p. 208 sg. crede che qualche cosa di vero vi possa essere stato; s'egli non era *barattiere,* poteva crederlo tale il popolo, e poteva divenirlo se rimaneva in Firenze. Ma, come è strano che tutti questi *barattieri* erano proprio Bianchi! Pure non è una bella cosa il crear de' sospetti con supposizioni e possibilità, dove mancano i fatti. Nondimeno questo ha fatto impressione su Pasquale Papa, che concede parimenti la possibilità della *baratteria*, l. c., p. 362. Che era Dante, se avea esercitata baratteria e poi si chiamava innocente le cento volte?

p. 240. Che il documento di S. Godenzo spetta all'anno 1302, mentre spesso lo si poneva molto più tardi, dimostrarono Repetti e Todeschini (I, 254-56); v. inoltre Del Lungo, *Dino Compagni,* II, 562 sgg., dov'è stampato anche il documento. — Dante al più tardi andò in Verona al principio del 1304, perchè Bartolommeo della Scala morì il 7 marzo di quest'anno, ed un altro non può essere il *gran Lombardo (Par.*, XVII, 71), v. Todeschini, I, 241 sgg. Ciò che il Del Lungo dice in contrario, l. c., II, 582, è sofistico.

p. 241. Todeschini, I, 213 sgg., mise in dubbio l'autenticità della lettera per la morte d'Alessandro da Romena, ma contrariamente Witte, *Dantef.*, II, 220 sgg.

p. 242. V. Imbriani, *Il documento Carrarese che pruova Dante in Padova ai 27 di agosto del 1306*, Pomigliano d'Arco, 1881. — I documenti sulla conclusione della pace in Sardegna ap. Fraticelli, *Vita di Dante*, p. 197 sgg.

p. 242. Spuria ritiene la lettera a Moroello lo Scartazzini, *Dante, Man. Hoepli,* II, 70; parimenti ora Bartoli, *Stor. lett.,* V, 187, che prima (IV, 285) l'interpretava allegoricamente. Che Dante scrisse ad un principe intorno al suo amore, oggi sarebbe forse sorprendente, ma in primo luogo il Malaspina non era un re, e poi l'amore sublime, come fonte della poesia, era allora una faccenda importante: la lettera è la prefazione alla canzone che manda.

p. 243. Intesero come platonico il rapporto verso Gentucca, fra gli altri, il Carducci, *Studi*, 209; Renier, *Vita nuova e Fiammetta*, 206; Scartazzini, *Dante in Germania,* II, 296. Invece Scheffer-Boichorst, *Aus Dante's Verbannung,* p. 216 e 218, ritiene sensuale quest'amore, giusta ciò che è detto nel commentario, ch'è attribuito a Pietro di Dante; s'esso, come credo

anch'io, è del figlio di Dante, costui ha compreso poco dello spirito di suo padre, e la sua testimonianza non pesa troppo. V. Imbriani, *Giornale napoletano*, nuova serie, VII, 74 sgg., si figurò questa relazione come una affatto volgare, credette che Gentucca dovess'essere stata di condizione bassa, poichè Dante la chiama *femmina*. Ma che Dante usasse questa parola senza un tale significato, mostrò con esempî lo Scartazzini, l. c., p. 296 n. L'identificazione, che s'è tentata, della Gentucca con persone determinate, rifiutò a ragione l'Imbriani. — Witte sul soggiorno di Dante in Lucca, in *Dantef.*, II, 278.

p. 244. La lettera, ora scomparsa, *Popule mee*, fu citata da Leonardo Aretino, e certo accennava ad essa anche G. Villani (IX, 136) parlando di una lettera *al reggimento di Firenze*, come già il Foscolo ammise, *Discorso*, § 107.

p. 244. La lettera di Frate Ilario ap. Fraticelli, *Vita di Dante*, p. 357 sgg. La bibliografia sulla stessa, ib., 349 sgg. Witte, *Dantef.*, 49 sg., Ferrazzi, *Man. Dant.*, II, 597 sg. Scheffer-Boichorst, *Aus Dante's Verbannung*, p. 229 sgg., Strassburg, 1882, cercò nuovamente di dimostrarne l'autenticità, ma trattò con disprezzo troppo superbo le fortissime ragioni contro la medesima. Contro l'autenticità Scartazzini, *Dante in Germania*, II, 308 sgg. — Il viaggio a Parigi ritenne dubbioso, fra gli altri, anche il Witte, *Dantef.*, II, 278.

p. 247. Le lettere di Dante per ultimo in Giuliani, *Opere latine di Dante Allighieri*, vol. II, Firenze, 1882. Parecchie furono dichiarate spurie, e in vero ciascuno procede ordinariamente così che considera come false quella o quelle, che gli sono incomode nelle sue ipotesi su Dante. Vitt. Imbriani ritiene apocrife tutte le lettere di Dante, ciò che almeno sgombra radicalmente: v. in ispecie *Propugn.*, XIII, 2°, 229-33, dov'è anche « provata » l'apocrifità di una, cioè quella all'imperatore Arrigo.

p. 247. Sulle tre lettere della contessa di Battifolle all'imperatrice, che si credono composte da Dante, v. Witte, *Dantef.*, I, 486: II, 195, 206, 229 sg. La prima è del 18 maggio 1311. Esse stanno nel medesimo ms. con lettere di Dante. Scheffer-Boichorst, *Ztschr. f. rom. Phil.*, VI, 645, mostrò notevoli concordanze con queste ultime nella locuzione: ma che queste non erano forme stilistiche allora in voga?

p. 248. Il tempo della composizione del libro *De Monarchia* ha dimostrato lo Scheffer-Boichorst, *Aus Dante's Verbannung*, p. 105-138. Secondo tutti i mss. nella *Monarchia*, I, 12, si rimanda a *Paradiso*, V, e non abbiamo il diritto, come fecero il Witte e il Giuliani, di cancellare le parole. Dunque la *Monarchia* è scritta dopo *Paradiso*, V, cioè negli ultimi anni di Dante. Quando lo Scartazzini, *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 270 sg., oppone che Dante altrove non cita mai se stesso, ciò non è giusto: egli rimanda dal *Convivio* anticipatamente al *de eloq. vulg.*, parla colà della *Vita nuova*, e nel *de eloq. vulg.* ha citato varie volte le sue proprie canzoni. In *Dante in Germania*, II, 317 sgg. lo Scartazzini non offre nulla di meglio, e falsamente dichiara la citazione della Commedia una variante di alcuni mss., mentre sta in tutti: che il *Paradiso* doveva essere pubblicato perchè Dante potesse citarlo, è una ipotesi oziosa. — Le ragioni del Witte per datarla

del tempo precedente all'esilio ha già confutate egregiamente il Wegele, p. 313-22, 371-84; di nuovo Scheffer-Boichorst, l. c. Che la *Monarchia* fu composta ad ogni modo dopo il 1311, mostra, come pare, già l'uso dell' immagine dei due lumi nella lettera ai principi e popoli d' Italia e in quella ai Fiorentini; per lo meno in questa maniera non l'avrebbe adoprata, dopo ciò che ne aveva detto nella *Monarchia.* — Edizioni: Fraticelli, in *Opere minori di Dante,* II, 278 sgg. Witte, *Dantis Alligherii de Monarchia libri III,* Vindobonae, 1874. Giuliani, *Opere latine di Dante,* I, 217 sgg. — Su di esso libro E. Böhmer, *Ueber Dante's Monarchia,* Halle, 1866. K. Hegel, *Dante über Staat und Kirche* (Programma), Rostock, 1842. Una buonissima esposizione del sistema politico di Dante, in Ruth, *Studien über Dante,* p. 119 sg.

p. 249. Witte ha detto il giusto sul rapporto in cui sta Dante verso l'unità politica d' Italia, *Dantef.*, II, 237 sgg.

p. 250. L' immagine de' due lumi per papa ed imperatore in una lettera d' Innocenzo III, del 1201, che cita il Perez, *La Beatrice svelata,* p. 38. Così inoltre in *Petri de Vineis Epist.,* I, 31, ed. Basileae, 1566. Nella Commedia Dante parla di due soli. Cino da Pistoia vedeva poi espresso nel sole l' imperatore, nella luna il papa, v. L. Chiappelli, *Vita e opere giuridiche di Cino da Pistoia,* p. 135; ib., p. 117 sgg., Pistoia, 1881, sulle idee politiche di Cino quasi identiche a quelle di Dante. — Per la relazione di Dante colla dottrina delle due potestà presso Federico II, v. de Blasiis, *Della vita e delle opere di Pietro della Vigna,* p. 165 sgg., Napoli, 1860, e Houillard-Bréholles, *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne,* p. 162 sgg., Paris, 1865.

p. 251. Quando il Del Lungo, *Dino Compagni,* II, 604-610, e *Dell'esiglio di Dante,* p. 50 sgg. vuol dimostrare che Dante non è stato ghibellino o piuttosto lo fu solo per forza, annoverato da' suoi nemici tra' ghibellini dopo l'esiglio, questa è una semplice polemica di parole. Già egli stesso voleva formare parte per sè, non fu dunque nè guelfo, nè ghibellino nel senso di allora, quando le fazioni avevano già perduta ogni mèta più elevata. Ma fu ghibellino nel senso vero, originario della parola, qual propugnatore dell' idea ghibellina come questa appare in Federico II e in Pier della Vigna, qual difensore de' dritti imperiali. Il Del Lungo, p. 607, vorrebbe chiamarlo un *guelfo imperialista;* ma allora che significa ancora il nome « guelfo » altro che un'esteriorità? Ed il nome d'una fazione Dante stesso non lo volle. K. Hegel, l. c., p. 17 e 20, ha già definita molto esattamente la posizione di Dante.

p. 252. L'autenticità della lettera a Guido Novello cercò dimostrare lo Scheffer-Boichorst, *Aus Dante's Verb.*, p. 151 sgg.; intanto resteranno sempre de' dubbi, quando non venga scoperto per avventura l'originale latino. Contro l'autenticità anche novellamente il Bartoli, *Stor. lett.*, V, 243 sgg. — Che le visite in Verona non erano che escursioni da Ravenna, opinò il Tiraboschi, poi Cappi, in *Dante e il suo secolo,* p. 813 sgg., e Scheffer-Boichorst.

p. 253. La *Quaestio de aqua et terra* stampata per ultimo: Fraticelli, *Opere minori di Dante,* II, 416 sgg. e Giuliani, *Opere latine di Dante,* II,

355 sgg. Stoppani, ap. Giuliani, p. 415 sgg., ha esagerato molto il valore scientifico dello scritto; la maggior parte delle cose importanti che vi notò si trova già nel *Trésor* di Brunetto Latini, come mostrò il Gaiter, in *Propugnatore*, XV, 1°, p. 430 sgg. Non essendo conosciuti mss. antichi, il Tiraboschi tenne lo scritto per una falsificazione, e così altri: recentemente anche il Bartoli, *Stor. lett.*, V, 294 sgg. Un falsificatore del sec. XVI, che potè scrivere così nel senso di Dante e con le parole di Dante, mi sembra un miracolo troppo grande.

p. 253. La corrispondenza con Giovanni del Virgilio ap. Fraticelli, I, 409 sgg. e ap. Giuliani, II, 301 sgg. Su essa Witte, *Lyr. Ged.*, II, 213 sgg. Se l'ultima poesia è di Dante si può mettere in dubbio; già al Witte recarono sorpresa le qualifiche onorevoli *venerande senex*, *illustre caput*, e d'altra parte la lode che qui Dante avrebbe data a sè stesso. L'egloga parla di Titiro (Dante) sempre in terza persona, la prima invece dice sempre *ego*: inoltre dice l'autore dell'egloga di aver udito il dialogo fra Titiro ed Alfesibeo da Jolas (Guido Novello). Son tutte codeste cose artificî? Secondo l'antico postillatore del ms. laurenziano, Dante fece indugiare la risposta per un anno; la trovò suo figlio solo dopo la sua morte e la spedì (dunque cadrebbe la corrispondenza nel 1320 e 1321). Che la si debba aver fatta per avventura sol dopo la sua morte? — P. Meyer, *Romania*, XI, 616, congettura che tutt' e quattro le poesie possano essere apocrife; v. su di ciò già il Carducci, *Studi*, 253, n.

p. 254. G. Villani racconta che Dante morì tornato da una ambasceria a Venezia, e F. Villani narra con più precisione com'egli in questo viaggio contrasse la malattia. Ma V. Imbriani negò tutto il fatto, *Propugn.*, XIII, 2ª, 191, e così lo Scheffer-Boichorst., l. c., p. 73 sg.

p. 254. Sulla tomba di Dante e la sorte delle sue ossa v. Witte, *Dantef.*, II, 32 sgg. ed una pubblicazione intitolata: *Sepulcrum Dantis, Alla Libreria Dante in Firenze*, 1883. Qui anche sulle trattative pel trasporto delle ossa a Firenze. Già il 1519, quando Leone X voleva adempire il desiderio de' suoi compaesani, si trovò il feretro vuoto. Solo il 1865 furono riscoperte le reliquie in una cassa di legno nel muro della chiesa, se lo sono.

p. 256. Wegele, p. 389 (e già nella 1ª ediz., Jena, 1856, p. 106 sg.), credeva che la 2ª strofa di *Donne che avete* con l'allusione al viaggio mistico sia stata inserita posteriormente, e così Todeschini, I, 276 sgg. Il D'Ancona ha scartata la ragione capitale per questa ipotesi, *Vita nuova*, p. 142 sgg., benchè difficilmente si accetterà la seconda parte della sua interpretazione, v. *Literaturbl. f. german. u. roman. Phil.*, p. 152, 1884. La strofa sta già in un ms. del 1292, v. Carducci, *Intorno ad alcune rime, ecc.*, p. 19; per disgrazia però mancano qui i versi che si riferiscono all' inferno. Che la strofa è composta prima della morte di Beatrice, dimostra benanche la maniera come Cino da Pistoia si riporta a quella nella sua canzone consolatoria a Dante: *Avvegna ch'i' non aggia più per tempo: Chè Dio nostro Signore Volle di lei, come avea l'angel detto, Fare il cielo perfetto.*

p. 256. Che la visione alla fine della *Vita nuova* non sia ancora quella della Commedia ne' particolari, ma solo il suo germe, ha notato ottimamente il Fornaciari, *Studi su Dante*, p. 156 sg.

p. 257. *Il Comento di Giov. Boccacci sopra la Commedia preceduto dalla vita di Dante*, edito da G. Milanesi, Firenze, 1863. — Witte pensò che le carte ritrovate in Firenze potessero essere state canzoni di Dante, *Dantef.*, I, 481; II, 52. — Lo Scheffer-Boichorst ritiene autentici i versi latini, con la lettera di Frate Ilario, l. c. p. 246 sgg. Nella redazione più breve della *Vita di Dante* del Boccaccio il 3° verso è completo.

p. 258. Riferimenti di altri alla Commedia durante la vita di Dante, in Witte, *Dantef.*, I, 137. Però la citazione di Cecco d'Ascoli sarà posteriore, come osservò il Foscolo, *Discorso*, § 170, poichè l'*Acerba* sorse verso il 1326, e il sonetto di Cino è certamente apocrifo, v. Bartoli, *Stor. lett.*, IV, 56, n. 136. Ma Giovanni del Virgilio, quando in I, 5 dice: *Astripetis Lethen*, doveva pur sapere qual parte ha Lete nel paradiso terrestre di Dante, cioè conoscere qualche cosa degli ultimi canti del *Purgatorio* (v. Witte, ib., p. 139). È vero però che dei brani potevano essere noti agli amici ed anche nel pubblico, senza che fossero pubblicate le due prime parti intere. Il Foscolo, *Discorso*, § 30 sg., cercò con grande energia di dimostrare, che Dante non poteva neanche in gran parte pubblicare la sua opera, a causa dei pericoli immensi in cui l'avrebbero posto i suoi assalti contro i più potenti, e ch'egli aspettava perciò altri tempi. Solo che non si capisce allora come i suoi figli subito dopo la sua morte dovevano aver avuto più coraggio, o essere stati minacciati meno, quando pubblicarono il poema. Ciò che ne dice il Foscolo, § 169 sgg. ed in ispecie § 180, è pur molto artificioso e poco chiaro; parimenti ciò che sta in Del Lungo, *Dino Compagni*, I, 694 sg. Jacopo di Dante visse anzi più tardi in Firenze; e che gli si fece a cagione della Commedia? Dante, nell'ardente persuasione della santità della sua missione, potè credere di godere d'una protezione superiore, e non arretrarsi innanzi al pericolo per la grande causa. — Una preziosa testimonianza per la diffusione della Commedia, ancora vivente l'autore, sarebbe quella di Francesco da Barberino, se fosse affatto sicuro ciò che crede il Thomas (p. 68 del suo libro citato), cioè che il commentario ai *Documenti d'amore* fu terminato prima del 1318. Qui si legge fol. 63^{b} (p. 192 presso il Thomas): *Hunc Dante Arigherii in quodam suo opere, quod dicitur Comedia et de infernalibus inter cetera multa tractat, comendat protinus ut magistrum, et certe si quis illud opus bene conspiciat, videre poterit ipsum Dantem super ipsum Virgilium vel longo tempore studuisse vel in parvo tempore plurimum profecisse.* Anzi queste parole parrebbero provare non solo la conoscenza di certi brani, ma la pubblicazione di gran parte dell'opera. Senonchè io credo piuttosto doversi conchiudere da questo passo che Francesco, contro l'opinione del Thomas, lavorasse al suo commentario ancora nel 1321; v. la nota a p. 203. — Secondo una notizia che si trova in alcuni codici, la prima copia completa della Commedia sarebbe stata mandata il 1° aprile 1322 dal figlio Jacopo Alighieri a Guido da Polenta; v. Carducci. *Studi lett.*, p. 291, e C. Ricci, in *Studi e polemiche dantesche*, p. 121 sgg., di O. Guerrini e C. Ricci, Bologna, 1880. — Pel compimento delle singole cantiche sono state tentate molte date; ma il fondamento è sempre insufficiente, già per questo, che Dante, in ciò che riguarda gli accenni storici, potette mutare ed aggiungere molto posteriormente, come han fatto notoria-

mente nelle loro opere il Petrarca e il Boccaccio. Così credette anche il Foscolo, § 20 ed altrove.

p. 258. La divisione delle sue spiegazioni, che Dante dà nella lettera a Can Grande, è frequente in opere dell'epoca scolastica, v. P. Meyer, *Romania,* VIII, 327 e Scheffer-Boichorst, l. c., p. 145.

p. 259. Dante vuol dire che la tragedia è scritta in latino, la commedia in italiano, non ch'egli veramente pensasse a locuzione bassa: questa può trovarsi in certi passi dell' *Inferno*, però non nella parte, di cui tratta in ispecie, il *Paradiso*, la *Cantica sublime*. Per commedia e tragedia s' intendeva tutt'altra cosa dagli antichi e da noi: qui non entrava il dramma. La definizione di Dante allora era la generale: l'ebbe dal *Catholicon* di Giov. Balbi, v. il passo ap. Giuliani, *Opere lat.*, II, 193. Una poesia su Tommaso Becket, ap. Du Méril, *Poésies populaires du Moyen-Age*, Paris, 1847, p. 73 dice:

> Sequor morem comici, scio vos hunc scire,
> Primum Vae et tristia, post Evax! et lyrae.

v. anche i passi citati su in nota a p. 267 sulle specie di stile, e particolarmente la definizione di Giovanni Anglico, ap. Rockinger, p. 503, come l'esempio strano d'una tragedia ch'egli dà. Dante chiamava l'*Eneide* di Virgilio una *tragedia* (*Inf.*, XX, 113); l'opera sua propria l'ha intitolata solo *Comedia*, e veramente *Comedìa*, a giudicare da *Inf.*, XVI, 128; XXI, 2. *Comedia* dice anche Fr. da Barberino e così Antonio da Tempo, p. 147: *proprius potuit appellari tragedia*, *licet ipse librum suum appellaverit comediam*, e *comedia* Giov. Quirini, v. *Archivio storico per Trieste,* ecc., I, 147. Il *divina* non venne in uso che nel sec. XVI, nel tempo che *divino* per i letterati era il predicato tipico della perfezione, dunque a pena con riguardo al contenuto. L' ha per prima l'ediz. del 1513. Ma secondo il Giuliani, *Op. lat.*, II, 203, starebbe già in mss. molto antichi della *Vita di Dante* del Boccaccio. È esatto ciò?

p. 259. L'autenticità della lettera a Can Grande, che prima fu posta molte volte in dubbio, adesso è dimostrata definitivamente dal Giuliani, *Op. lat.*, II, 170 sgg. (dove anche la bibliografia della polemica, p. 287 sgg.), e Scheffer-Boichorst, *Aus Dante's Verb.*, p. 141 sgg.

p. 259. *Itinerarium mentis in Deum* e *Diaeta salutis* sono intitolati due scritti di S. Bonaventura; il secondo descrive le nove giornate di viaggio della via della salute e conchiude con una descrizione, purtroppo, molto astratta dei tormenti infernali e delle gioie del Paradiso. Sui teologi come fonti e modelli di Dante, molto, anzi troppo diffusamente Lubin, *Commedia di Dante,* p. 210 sgg.; c'è del buono, ma anche molto dell'esagerato.

p. 260. Sulla visione di Lazaro v. Salimbene, p. 124; egli dice di aver domandato del libro in Marsiglia, dove Lazaro doveva esser stato vescovo, e saputo ch'era andato perduto per negligenza.

p. 261. Sulla letteratura delle visioni dell'altro mondo prima di Dante v. Ozanam, *Dante et la philosophie catholique,* p. 324-424, e specialmente l'eccellente scritto del D'Ancona: *I precursori di Dante*, Firenze, 1874. C. Fritsche, *Die lateinischen Visionen des Mittelalters bis zur Mitte des*

12 Jahrh., in Vollmöllers *Romanische Forschungen*, II, 247 sgg. (il principio del lavoro). Una raccolta comoda di P. Villari, *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia*, Pisa, 1865. *Visio Tungdali*, in lat. e ant. ted. edita da Albr. Wagner, Erlangen, 1882. H. Brandes, *Visio S. Pauli, ein Beitrag zur Visionsliteratur*, Halle, 1885. La visione di Frate Alberico ap. Fr. Cancellieri, *Osservazioni intorno alla questione..... sopra l'originalità della Div. Com.*, p. 131 sgg., Roma, 1814, e nell'edizione della *Divina Commedia*, vol. V, 287 sgg., Padova, 1822.

p. 263. Come Dante ha trasformata la figura di Virgilio, che trovava prima di lui, mostrò in guisa altamente geniale il Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, I, 268 sgg. e 282 sgg.

p. 264. L'interpretazione delle tre fiere è quella degli antichi commentatori; se la si abbandona, si perde ogni sostegno. Ritengo sbagliata anche l'interpretazione nello scritto, molto interessante per altro, di G. Casella, *Canto a Dante Alighieri, con un discorso intorno alla forma allegorica*, p. 28 sgg., Firenze, 1865.

p. 264. Certamente era intenzione di Dante che i tormenti esteriori dovessero corrispondere allo stato interno della colpabilità; pure non è riuscito di dimostrare questo dappertutto in particolare. La dissertazione dello Scartazzini, *Congruenz der Sünden und Strafen in Dante's Hölle*, *Dantejahrb.*, IV, 273 sgg., contiene molto di artificioso e sofistico; v. su ciò Witte, *Dantef.*, II, 304.

p. 266. Sull'unità dell'intendimento morale e politico della Commedia specialmente De Sanctis, *Storia letter.*, I, 152 sg., e Giuliani, *Op. lat.*, II, 212 sg. Qui anche a p. 195 sgg. è spiegata in maniera semplice e convincente l'allegoria principale della Commedia secondo ciò che ci dice Dante stesso.

p. 266. Sulle innumerevoli spiegazioni del *Veltro*, v. Scartazzini, *La Divina Commedia di Dante Alighieri, riveduta nel testo e commentata*, II, p. 801 sgg., Lipsia, 1875. Come una profezia generale l'intesero gli antichi commentatori; più tardi si pensò a persone determinate (Can Grande, Uguccione, ecc.), nessuna delle quali si aggiusta. Io ho seguito il Fornaciari, *Studi*, p. 28 sgg. È molto dubbio se anche le tre fiere abbiano speciale significato politico, come volevano Foscolo, Fraticelli, Casella e tanti altri; Dante appunto non distingue morale e politica; il Messia politico estirpa i vizi. Ad ogni modo le solite spiegazioni di Firenze, Francia e la Curia si adattano molto male, come mostrò il Witte; v. specialmente anche Wegele, p. 437 sgg.

p. 267. Come nella Commedia il senso letterale acquista la sua indipendenza, osservò nella sua geniale maniera il De Sanctis, *Storia lett.*, I, 168 sg.

p. 269. Vaccheri e Bertacchi, *La Visione di Dante Allighieri considerata nello spazio e nel tempo*, Torino, 1881, cercarono di dimostrare, con grande erudizione, che l'idea così antica dell'Inferno dantesco come di un imbuto, non solamente sia contraria alle leggi di natura, ma anche alle parole del poeta. Essi identificano il colle al principio dell'*Inferno* col monte del *Purgatorio*, e quindi pongono l'accesso all'inferno vicino a quest'ultimo

nell'altro emisfero. Di qui deve scendere l'abisso in forma irregolare nell'interno della terra, prima come un cono ottuso, poi in cerchi concentrici più larghi e più stretti, parte trascorrere nel nostro emisfero, e, in armonia con le leggi della gravità, ritornare al centro, donde si giunge alla superficie dell'altro emisfero per una via stretta a forma di spirale. L'esattezza approssimativa del piano dell'inferno da essi disegnato la cercano provare anche col calcolo del tempo, mostrando che Dante descrive la posizione del sole dal punto ogni volta diverso in cui si trova nell'interno della terra. Ma si possono attribuire a Dante tutte queste conoscenze, tutti questi calcoli sottili, che per 600 anni nessuno comprese, e a cui oggi con molta fatica si può tener dietro? Inoltre avrebbe Dante tralasciato tutto ciò a' suoi lettori, egli che ammaestra così spesso e volentieri? Non avrebbe dato spiegazioni più chiare? Dove Virgilio dice a Dante, alla fine dell'*Inferno*, d'esser ora arrivati nell'altro emisfero, non si sarebbe espresso diversamente, se intendeva dire d'esser ritornati in esso dopo averlo lasciato per poco? Ed egli ammaestra Dante (*Inf.*, XXXIV, 118): *Qui è da man, quando di là è sera;* questo pure egli non poteva osservarlo come qualche cosa di nuovo, se venivano da questo emisfero. Dice poi che la massa di terra, che formava il monte del Purgatorio, aveva *qua* lasciato vuoto il luogo ritirandosi innanzi a Lucifero. Che cosa è il « lasciato vuoto »? secondo V. e B. l'inferno. Ma può essere anche il cammino per cui i poeti salgono:

Luogo è laggiù da Belzebù remoto
Tanto, quanto la tomba si distende.

remoto vuol dire *si distende a tanta lontananza da lui;* ma così Dante non poteva parlare, se questo cammino era parallelo al baratro infernale; egli avrebbe detto: la cavità rimena indietro tanto, quanto il baratro dell'inferno faceva andare giù. Inoltre secondo V. e B. la lunghezza del cammino e dell'inferno non sarebbe anzi punto eguale, poichè il primo comincia al centro, il secondo l'oltrepassa e ritorna ad esso col *pozzo*. — Se Dante, *Inf.*, IX, 16, parla del *fondo della triste conca*, vorrà alludere con ciò in generale all'inferno più basso, non al fondo d'un imbuto smussato, che finisce col quinto cerchio, come pensano V. e B.; poichè egli ha lasciato colà già il 5° cerchio, cioè quell'imbuto. — L'identificazione del *dilettoso colle* col Purgatorio è da rigettare affatto; che, prescindendo da ciò che il nome *colle* non si addice per una siffatta altezza colossale (cfr. *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 431), il *dilettoso colle* è pure solo la felicità, ch'egli vuol raggiungere, non la purgazione, che significa il Purgatorio, quello per avventura simbolo della felicità, come se la figura l'uomo e v'aspira, e diversa dalla vera felicità del paradiso terrestre. Dante, quando raggiunge il monte della purgazione, non mostra anche conoscenza con esso, come quando l'avesse già veduto una volta. Che significa poi che le fiere lo fanno indietreggiare dal Purgatorio? La selva parimenti non la rivede più, ed essa è la peccaminosa vita terrena, quindi certo nel nostro emisfero fra gli uomini. — Se l'imbuto infernale non è possibile secondo le leggi di natura, si rendeva chiara Dante questa impossibilità? Aveva calcolato quanto doveva esser lungo questo imbuto? Si noti pure che il Boccaccio (*Comento*, vol. I, p. 99) s'immagina

l'*Inferno* come un *corno* (imbuto) con un cammino a chiocciola, ed in parte, accanto a questa via discendente, *cavernoso*, cioè i cerchi allargandosi profondamente nella parete scavata della roccia, dove c'era poi posto per lago e palude e selva, per la *vasta campagna* degli eresiarchi, dov'era anche possibile che il puzzo non salisse sino al disopra, a causa del muro della roccia che faceva da vòlta. Agli antichi commentatori rimaneva spesso chiuso il senso più profondo del poema; ma queste cose esteriori il poeta le aveva calcolate certamente per l'intelligenza de' suoi contemporanei; per chi altrimenti avrebbe egli scritto? Che l'inferno però si trova sotto la superficie del nostro emisfero ed ha forma d'imbuto, è l'opinione de' primi interpreti. Anche il figlio di Dante, Jacopo, dice nel *Dottrinale*, cap. 57:

> Figurati l'inferno
> Con atto sempiterno
> Sotto la terra stabile
> Della quarta abitabile
> Uno scendere addentro
> Cerchiato infino al centro...
> Digradando l'ampiezza
> Dal sommo alla bassezza.

E chiama il Purgatorio, cap. 58: *Opposito alle spalle Della contatta valle.*

p. 269. Il Purgatorio di Dante giace sull'emisfero occidentale al sud dell'equatore, essendo antipodo di Gerusalemme. Sui motivi, per mettere il monte col paradiso terrestre in questa parte sconosciuta della terra, che dava libero campo alla fantasia, v. le ingegnose osservazioni dell'Ozanam, *Dante et la phil. cath.*, p. 142, anche Fornaciari, *Studi su Dante*, p. 106. Le leggende collocano per lo più il Purgatorio nelle viscere della terra come l'inferno; ma nella visione di Wettin è all'aria libera, e se non un monte, pure comprende dei monti che giungono al cielo.

p. 270. Che il primo canto non appartiene propriamente all'inferno ed è prologo del tutto, v. Casella, l. c., p. 24. È vero però che Dante l'ha contato nel numero dei canti, v. *Inf.*, XX, 2. Sul simbolismo dei numeri nella Commedia, Carducci ap. D'Ancona, *Vita nuova*, p. 209. Lo stesso, ib. p. 56, sull'origine della terzina dal serventese. La derivazione dallo stornello della poesia popolare, che cercò dimostrare H. Schuchardt: *Ritornell und Terzine,* Halle, 1875, è improbabile; v. su ciò G. Paris, *Romania,* IV, 491.

p. 275. Perchè parla sola Francesca? La spiegazione adottata è del Foscolo, *Discorso,* § 154.

p. 276. Chi sia questo misterioso messo del cielo, fu molto disputato, v. ultimamente Michelangeli, in *Propugn.*, XVI, 1°, p. 469 sgg. Io pure continuo a credere che è un angelo, come volevano già gli antichi commentatori. Le ragioni incontro, fatte valere dal duca di Sermoneta, mi sembrano molto ben confutate da Br. Bianchi.

p. 295. Gli scritti di Francesco De Sanctis su Dante sono, oltre alla parte relativa della *Storia della letteratura ital.*, I, 148-261, i seguenti: *Dell'argomento della Divina Commedia*, in *Saggi critici*, 3ª ediz., p. 363,

Napoli, 1874; *Carattere di Dante e sua utopia*, ib. p. 378; *Pier della Vigna*, ib. p. 393; *La Divina Commedia, versione di F. Lamennais*, ib. p. 410; *Francesca da Rimini*, in *Nuovi saggi critici*, p. 1, Napoli, 1872; *Il Farinata*, ib. p. 21; *L'Ugolino*, ib. p. 51.

p. 294. Il commento di Graziolo di Bambagioli, che si dice scritto già tre anni dopo la morte di Dante, si estende solo all' *Inferno*. È inedito in un ms. a Siviglia, che aveva copiato P. Ewald, e il Witte s'era proposto di pubblicare, quando morì. Un frammento anche in Siena, cf. *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 454. Il *Comento alla cantica dell'Inferno d'autore anonimo*, pubbl. da Lord Vernon, Firenze, 1848, non è solo una libera traduzione del commento latino di Graziolo, secondo L. Rocca, in *Propugn.*, XIX, 1°, p. 8; v. su ciò già anche K. Hegel, *Ueber den historischen Werth der ältesten Dante-Commentare*, p. 20, Lipsia, 1878. In questo scritto in generale notizie sui commenti della Commedia. La serie degli interpreti di Dante in Firenze sino al Landino dà A. Wesselofsky, *Il Paradiso degli Alberti*, vol. I, parte II, p. 215, Bologna, 1867. — Finalmente delle innumerevoli edizioni della Commedia sieno citate solo alcune delle più recenti; l'edizione di lusso del Witte: *La Divina Commedia di Dante Alighieri, ricorretta sopra quattro de' più autorevoli testi a penna*, Berlino, 1862, con introduzione eccellente sulla storia del testo. Dopo la grande, il Witte dette nello stesso anno anche una piccola edizione. Quella di Brunone Bianchi: *La Commedia di Dante Alighieri*, con commento intelligente, 6ª ediz., Firenze, 1863; da allora ancor altre. Quella del Fraticelli: *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Firenze, 1871. Quella dello Scartazzini, Lipsia, vol. I, 1874; II, 1875; III, 1882, con commento molto copioso (specialmente negli ultimi due volumi), utilissima per la raccolta di materiale sparso, ma niente affatto così perfetta, come crede l'editore. L'ediz. del Giuliani: *La Commedia di Dante Allighieri, raffermata nel testo giusta la ragione e l'arte dell'autore* (semplice testo), Firenze, 1880. Quella del Lubin, già citata più volte, con introduzione colossale che soffoca il lettore colla sua erudizione astrusa e prolissa, prima che giunga al testo. Il commento è assai difettoso nella parte storica.

p. 295. Sulla maniera in cui s' intendeva e quindi s' imitava la Commedia nel sec. XIV, una giusta osservazione del Morpurgo, *Giorn. fil. rom.* IV, 212 sg.

p. 295. *Liriche edite ed inedite di Fazio degli Uberti*, pubbl. da R. Renier, Firenze, 1883; nell' introduzione la biografia.

p. 296. Anche se Fazio si figurava un' epoca fittizia pel suo viaggio, egli sarebbe proceduto pure incongruente; chè avendo la Roma indicato in II, 13 come anno corrente già il 1358, in III, 1 si riporta alla morte non ancor vendicata di re Andrea di Napoli (1345), cioè per certo ad un tempo precedente al 1348, in cui comparve Luigi d'Ungheria; IV, 27 è al più presto del 1365, perchè si parla della liberazione, avvenuta quest'anno, di Giacomo di Maiorca dalla prigionia spagnuola; VI, 8 nomina come anno in corso il 1367; v. del resto R. Renier, l. c., p. CXCII sgg. — Del *Dittamondo* stava a mia disposizione solo la cattiva edizione di Venezia, 1820 (*I sei libri del Dittamondo*). La bibliografia dei mss. e delle stampe dette il Renier in *Giorn. fil. rom.*, III, fasc. 2, p. 26 sgg.

p. 296. Sull'uso di Solino v. Renier, p. CCLXVII sgg. VI, 1 Fazio stesso indica come fonti sue Plinio, Livio ed Isidoro. Per cose toscane sembra aver attinto di già da G. Villani.

p. 298. È vero che il pensiero del regno indigeno appare già prima nel rozzo poema latino a re Roberto, che è stato attribuito, a torto, come sembra, al maestro del Petrarca, Convenevole da Prato; ma qui è ancor poco chiaro nella forma del panegirico, che fa più conto della persona che dei principî; v. D'Ancona, *Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli*, p. 132 sgg.

p. 299. Dell'*Acerba* non potetti giovarmi che della cattiva edizione di Venezia, Andreola, 1820. Su Cecco d'Ascoli v. le belle pagine del Carducci, *Studi lett.*, p. 262 sgg. E. Frizzi, *Saggio di studi sopra Cecco d'Ascoli e l'Acerba*, Firenze, 1879. Scheffer-Boichorst, *Aus Dante' Verbannung*, p. 60 sgg. L'ultimo assegnò il poema al 1324, poichè l'abbandono di Sardegna dai Pisani, colà menzionato, cade in quest'anno (p. 62 n.); ma nella pace del 18 giugno 1324 i Pisani non rinunziarono all'isola, ma prestarono solamente omaggio al re d'Aragona per la possessione di essa. Solo nella pace bandita il 10 giugno 1326 abbandonarono interamente la Sardegna ad Aragona (G. Villani, IX, 331); ad essa, pare, allude manifestamente Cecco, come osservò il Frizzi, p. 478. Ciò che dice per altro lo Scheffer-Boichorst non è di gran rilievo; non è necessario che Dante, quando Cecco gli parla come ad un vivo, sia stato ancora realmente in vita; per scrittori quel modo di esprimersi è usuale anche dopo la loro morte (Leopardi dice, Cicerone scrive, ecc.), quindi non è necessario ammettere che l'*Acerba* fu scritta in tratti a diverse epoche. — Sul titolo v. Bariola, p. 61-63.

p. 299. I versi citati di Cecco, secondo Bariola, p. 47. In parecchi mss. siegue qui al libro quarto ancor il principio di un libro quinto rimasto incompiuto, dove si dovea parlare delle cose della fede, v. Bariola, p. 110 sgg.

p. 301. Su Cecco d'Ascoli nella leggenda popolare, v. Bariola, p. 52 sgg.

p. 301. I documenti che provano i disegni di matrimonio di Jacopo Alighieri, e ciò che vi si connette, e rimuovono perciò errori precedenti, pubblicò V. Imbriani, in Francesco Fiorentino e Vittorio Imbriani, *Aneddoti tansilliani e danteschi*, Napoli, 1883 (per nozze). D'altronde su Jacopo di Dante: Fraticelli, *vita di Dante*, p. 300, e Passerini, in *Dante e il suo secolo*, p. 68 sg. — Il *Dottrinale* è stampato per la prima e l'ultima volta nella *Raccolta di rime antiche toscane*, vol. III, p. 7 sgg., Palermo, 1817.

p. 302. Le terzine sulla Commedia meglio che altrove in Carducci, *Rime di Cino da Pistoja e d'altri del secolo XIV*, p. 211 sgg., Firenze, 1862. Di siffatti argomenti o divisioni della Commedia vi son anche altri in questo tempo. Che il commento [*Chiose alla cantica dell'Inferno di Dante attribuite a Jacopo suo figlio*, pubbl. da Lord Vernon, Firenze, 1848] è realmente di Jacopo, rese probabile lo Scheffer-Boichorst, l. c., p. 46, n., v. anche *Ztschrf. f. rom. Phil.*, VII, 72, n. L. Rocca, in *Propugnatore*, XIX, 10, p. 33 sgg. (1886), dimostrò il commento essere opera di Jacopo coi medesimi argomenti dello Scheffer-Boichorst, di cui egli non sapeva. — Della poesia ascetica in terzine: *Io son la morte principessa grande*, nella quale

si presenta la figura della morte in tetra maestà parlando ed ammonendo (presso Carducci, l. c., p. 218 sgg.), non è assodato se sia di Jacopo o di Pietro di Dante. Il Nannucci, *Petri Allegherii super Dantis comoediam commentarium*, p. 11 sg., Florentiae, 1845, voleva che l'autore del *Dottrinale* fosse piuttosto un altro Jacopo, figlio di Pietro; ma l'autore del *Dottrinale* chiama Dante espressamente suo padre (cap. 55).

p. 303. *Rime di Bindo Bonichi da Siena, edite ed inedite*, pubbl. da I. Ferrari e P. Bilancioni, Bologna 1867. — A. Borgognoni, *Di Bindo Bonichi e di alcuni altri rimatori senesi*, in *Propugn.*, I, 297, 578, 645 (specialmente p. 647 sg. e 664): questo lavoro è ristampato in *Studi di erudizione e d'arte*, I, Bologna, 1877. La notizia ufficiale della morte di Bindo anche in Morpurgo, *Giorn. fil. rom.*, IV, 213, n. 2.

p. 304. [*Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali di ser Graziolo Bambagiuoli*, Modena, 1865], una parte anche in Carducci, *Rime di Cino*, p. 174 sgg. e ib. p. XXXVI sgg. in breve, ma ottimamente, sul poeta. Graziolo dei Bambagioli è il più antico interprete di Dante: egli commentò l'*Inferno*, v. sopra nota a p. 294. Qui ha citato in un passo l'ultima strofa della canzone XVII del Bonichi.

p. 305. La *Profezia* di frate Stoppa in Carducci, l. c., p. 264 sgg. La frottola *O pellegrina Italia* ap. Renier, *Liriche di Fazio*, p. 191 sgg. e ib. p. CCCII sgg. la dimostrazione che la poesia non è di Fazio, forse di un *frate Giovanni predicatore e teologo*. Lì anche per altro su profezie. — Sulla forma della *frottola* o del *motto confetto*, come la si chiamava anche, specialmente Antonio da Tempo, p. 153 sg. — Su Tommasuccio v. G. Mazzatinti, *Un profeta umbro del sec. XIV*, in *Propugnatore*, XV, 2°, p. 1 sgg., e M. Faloci-Pulignani, in *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 211-24. — La *Prophetia fratris Jacoponis* è pubbl. dal D'Ancona, *Studi sulla lett. it. dei primi sec.*, p. 95 sgg. — Su profezie politiche dei sec. XIV e XV, in un ms. della Magliabecchiana, v. la notizia in Del Lungo, *Dino Compagni*, II, 230, n. 22; anche *S. Giovanni Climaco, Scala del Paradiso*, p. XXXVIII, e nota, edito da Ceruti, Bologna, 1874.

p. 306. Luigi Chiappelli, *Vita e opere giuridiche di Cino da Pistoia*, Pistoia, 1881. Che Cino probabilmente è nato già prima del 1270, lo dice il Chiappelli, p. 23, n. 3, per causa del sonetto in risposta al primo sonetto di Dante, che dovrebbe essere già del 1283. Però il Casini, *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 121, inclina a dare quel sonetto piuttosto a Terino da Castelfiorentino, cui l'attribuisce il ms. Magl., VII, 10, 1060. Un documento che ci mostra Cino in attività qual giudice in Pistoia, ai 18 maggio 1318, è pubblicato in *Rivista critica*, II, p. 30. Che egli dalla fine del 1330 insegnò per breve tempo (forse un anno) a Napoli, chiamato lì da re Roberto, lo mostrò recentemente il De Blasiis, v. *Rivista crit.*, III, 126. Che a Firenze, insegnò nel 1324 (e non nel 1334, come si credeva), v. P. Santini, *Di un documento inedito di Cino da Pistoia*, in *Arch. stor. ital.*, IV s., vol. XIV, p. 19 sgg. — Cino da Pistoia, *Le rime ridotte a miglior lezione*, di E. Bindi e P. Fanfani, Pistoia, 1878, cattiva edizione. — Una lista molto utile di tutte le poesie pubblicate sotto il nome di Cino, con indicazione dei mss. ed osservazioni sull'autenticità, diede il Bartoli, *Stor. lett.*, IV, 41 sgg. Sulla

falsificazione di una serie di poesie pubblicate da Faustino Tassi, v. Casini, *Giorn. fil. rom.*, IV, 188 sgg.; egli provò che quelle rime sono in verità del petrarchista Marco Piacentini.

p. 306. Tutto ciò che si credette sapere sulla persona di Selvaggia, si fonda sopra falsa interpretazione di un sonetto, come mostra il Bartoli, l. c., p. 79, sgg. Però non c'è bisogno di dubitare per questo della realtà di Selvaggia; se il nome era una semplice finzione, il giuoco che se ne fa appare troppo goffo. Il Bartoli lo ritiene per finto, perchè il poeta dice una volta di nascondere l'oggetto della sua passione (p. 91); ma donde si sa che questo passo si riferisce all'amore per Selvaggia?

p. 308. Il sonetto di Onesto *Mente et umile* in Casini, *Rime dei poeti bolognesi*, p. 93. Cino, nella risposta, p. 94, difende la scuola, assale viceversa l'antica maniera con le sue immagini di animali e della nave. *Sete vo' messer Cin* di Onesto, ap. Casini, p. 102, è di difficile intelligenza; pure la chiusa non può essere intesa diversamente da come l'ho fatto io.

p. 308. Il Bartoli, a mio credere, ha grandemente esagerata l'importanza di Cino come poeta; il Carducci lo collocò giustamente al disotto di Guido Cavalcanti; il precursore del Petrarca, che di lui parecchi vollero fare, lo cerco inutilmente in lui.

p. 308. Poesie di Sennuccio in Carducci, *Rime di Cino*, p. 228 sgg. Di Matteo Frescobaldi, ib., p. 243 sgg. e *Cantilene e ballate*, p. 80 sgg. *Rime di Matteo Frescobaldi* pubbl. da G. Manuzzi (1 canzone e 12 sonetti), Firenze, 1864. [*Rime di Matteo di Dino Frescobaldi*, da G. Carducci, Pistoia, 1866, raccolte tutte quelle conosciute]. — *Le rime di Pieraccio Tedaldi*, alla libreria Dante in Firenze, 1885, pubbl. da S. Morpurgo, con diligente introduzione, dalla quale apprendiamo che Pieraccio visse all'incirca dal 1285 al 1350. Il Morpurgo notò anche le molte somiglianze con Cecco Angiolieri.

p. 309. Le poesie minori di Dino Compagni ora presso il Del Lungo, *Dino Compagni e la sua Cronica*, I, p. 320-408, Firenze, 1879, nella sua maniera smisuratamente lunga, che spesso oscura più che chiarisce, illustrate, soverchiamente apprezzate e in parte malintese.

p. 311. Alla data della morte di Dino, che si trova nei mss. della cronaca, si accordano le notizie fornite da documenti notarili; il 16 giugno 1322 è ricordato come ancor vivente; il 10 gennaio 1325 (fiorent. 1324) una casa è detta già *fil. dini comp.*, v. ap. Del Lungo, l. c., I, p. LXXVI sg. — *Arch. stor. ital.*, ser. IV, t. XVII (1886), p. 3, il Del Lungo ha pubblicato una *Protesta Dini Compagni*, dei 7 maggio 1302, dove vediamo che Dino, dopo la vittoria dei Neri, restò a Firenze, e anche la ragione perchè potè rimanere.

p. 311. Che Dino s'è illuso egli stesso sulla sua importanza, è l'opinione del Hegel, *Die Chron. des Dino Comp.*, p. 21 sg., ed anche quella del Del Lungo, che ne esclude solo ciò ch'è biasimo.

p. 312. Sul rapporto di Dino con l'*Anonimo Fiorentino*, v. pure Hegel, *Ueber den historischen Werth der ältesten Dante-Commentare*, p. 91 sgg., Lipsia, 1878, e Scheffer-Boichorst in *Ztschr. f. rom. Phil.*, VII, 66 sgg. Il Del Lungo che avea fatta già prima la scoperta di questa concordanza,

senza però pubblicarla, crede invece che l'*Anonimo* si sia giovato di Dino, e ritiene appunto la prova dell'autenticità ciò che lo Scheffer-Boichorst considera quella dell'apocrifità, v. *Dino Compagni*, I, 709 sgg. Si potrebbe voler supporre ancora che l'Anonimo abbia qui riunito alla cronaca di Dino, nella forma come noi l'abbiamo, un'altra fonte, in quel modo che altrove egli ha sicuramente mescolato due fonti differenti persino nelle singole parole; ma che quella supposizione è affatto inverisimile, mostrò lo Scheffer-Boichorst, in *Ztschr. f. rom. Phil.*, X, 76, n. 2. Del resto lo Scheffer-Boichorst crede ora che la fonte dell'Anonimo in quei passi sia stata veramente la cronaca di Dino Cempagni, ma nella sua forma originaria, v. su ciò il fine della nota a p. 366.

p. 313. Di tali fatti occulti ed insignificanti, che solo il contemporaneo potea conoscere, han indicati in Dino il Hegel, il Wüstenfeld e il Del Lungo; se ne aggiungono alcuni specialmente interessanti nello scritto di Guido Levi: *Bonifazio VIII e le sue relazioni col Comune di Firenze*, Roma, 1882.

p. 313. Dopo essersi mostrato che in Dino non si presentano anacronismi linguistici, può viceversa domandarsi se la cronaca non contenga per avventura locuzioni che cent'anni dopo non si adoperavano più. È vero che l'età recente dei mss. fa sperare poco per una tale ricerca; pure può essere di questo genere l'espressione in I, 10: *Signori, le guerre di Toscana si sogliono* (altri mss. *sogliano*, che è lo stesso in Dino) *vincere per bene assalire*, cioè il presente di *solere* nel senso del preterito, cosa usuale pel tempo antico, che difficilmente si presenta dopo il secolo XIV. Appunto questo non vide il Del Lungo, e tenne la forma per un imperfetto, ciò ch'è impossibile.

p. 314. L'opinione del Hegel, prima molto combattuta, sembra ora diffondersi, in Germania almeno; anche l'ipotesi di Hartwig nel notevole articolo: *La question de Dino Compagni*, nella *Revue historique*, VI[e] année, t. XVII, p. 64-89, specialmente p. 87, riesce, in fondo, alla stessa cosa. Che il rifacimento avvenne molto per tempo, prova già l'esistenza di un ms. del sec. XV. E nel sec. XV medesimo è inverisimile il rifacimento, poichè allora la gente s'occupava poco di queste cose. L'articolo del Hartwig è stato giudicato da P. Meyer, in *Romania*, X, 627 sgg., e da C. Guasti, in *Arch. stor. ital.*, ser. IV, t. VIII, p. 239 sgg., con cieca parzialità e una leggerezza appena credibile; v. la giusta risposta del Hartwig, *Ztschr. f. rom. Phil.*, V, 601 sgg. Il Hartwig, è vero, non rese pienamente la debita giustizia al Del Lungo, ma questi appena ha meritato di meglio, dopochè ha presentato continuamente al suo pubblico un avversario così rispettabile come lo Scheffer-Boichorst, qual un presuntuoso ed ignorante chiacchierone. Questa polemica dinesca non è stata sempre una lotta a armi buone. — H. Bresslau, nella *Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance*, del Geiger, I, 129 sgg., si occupò nuovamente del codice Ashburnham della cronaca di Dino; egli mostra, che anche il ms. fiorentino del 1514 non è che una copia di quel codice Ashburnham, dal quale dunque derivano tutti quanti i mss. che abbiamo, e che quindi il testo del Del Lungo è sbagliato. Lo Scheffer-Boichorst in un recentissimo lavoro di molta importanza: *Noch einmal Dino Compagni*, articolo secondo, in *Ztschr. für*

rom. Phil., X, 71 sgg., enumera di nuovo tutte le sorprendenti lacune, contraddizioni, anacronismi, gli errori e le concordanze col Villani, che si trovano nella cronaca, difende molto bene il proprio giudizio sui singoli passi contro le spiegazioni, delle volte molto sofistiche, del Del Lungo, e giunge ora lui stesso al risultato, che è esistita una genuina cronaca di Dino Compagni, della quale l'opera, che noi abbiamo, è in parte un estratto, qualche volta anche un ampliamento, il tutto ancora disordinato e alterato da molti errori. Egli cerca di provare che l'anonimo commentatore di Dante s'è servito appunto di quel Dino genuino, e che da quei passi del commento possiamo apprendere il rapporto dell'originale perduto col rifacimento conservatoci. È dunque in fondo sempre l'idea del Hegel, sviluppata, corretta, convalidata con molto acume e in maniera originale dallo Scheffer-Boichorst; ma il Hegel per il primo ebbe questo pensiero fecondo, e non mi piace che gli si voglia togliere questo merito. — Lo Scheffer-Boichorst crede che il rifacimento non possa esser avvenuto senza l'intenzione della falsificazione; ma le sue ragioni per questo non m'hanno convinto.

p. 317. Paolino Pieri, *Cronica delle cose d'Italia*, pubbl. da A. F. Adami, Roma, 1755; v. su essa Hartwig, *Quell. und Forsch.*, II, 247, n. — Sulla cronaca della Biblioteca Nazionale in Firenze, Hartwig, ib. II, 211 sgg., dove sono stampate anche le notizie relative a Firenze. Hartwig la ritenne identica alla cronaca attribuita falsamente a Brunetto Latini, ciò che Cesare Paoli, *Arch. stor. ital.*, serie IV, t. IX, p. 81 sg., dichiara non dimostrato; v. anche *Arch. stor.*, ib., t. XII, p. 433. — Sui *Gesta Florentinorum* Scheffer-Boichorst, *Flor. stud.*, p. 219 sgg.; Hartwig, l. c., specialmente II, 269; C. Paoli, l. c., p. 84. — Sulla cronaca della Bibl. Naz. di Napoli, Hartwig, II, 254, egli crede che il Villani siasi servito di questa redazione, ib., p. 271, è stampata la parte che riguarda Firenze. — A complemento di ciò che è detto qui sulle più antiche cronache in lingua italiana v. ancora Del Lungo, *Dino Compagni*, I, 641 e 653.

p. 317. Il Villani si nomina per la prima volta nella cronaca VII, 131, all'anno 1289: quindi egli allora doveva almeno aver passati i primi anni della fanciullezza. Il 1300 fu in Roma (VIII, 36), il 5 novembre 1301 in Firenze (VIII, 49); il 1302 nelle Fiandre (VIII, 58 fine), il 1303 o poco dopo passò per Sion nel canton Vallese (VIII, 64, fine), il 20 luglio 1304 era in Firenze (VIII, 72, fine), alla fine di settembre 1304 di nuovo nelle Fiandre (VIII, 78, fine).

p. 318. Il fallimento de' Bardi, XII, 55, non cade nel 1345, come s'è detto spesso erroneamente, ma il 1346, essendo computo fiorentino. — Per la biografia del Villani, in quanto non può attingersi da allusioni della cronaca stessa, dà alcune notizie ufficiali l'*Elogio di Gio. Villani* di Pietro Massai, nell'ediz. della *Cronica*, vol. VIII, p. VII segg., Firenze, 1823.

p. 318. Il 1341 era pubblicata di certo una parte della cronaca del Villani, come mostrano le parole di un cavaliere, XI, 135, di quest'anno: *Tu hai fatto assai memoria de' nostri fatti passati*, ecc., v. Scheffer-Boichorst, *Flor. stud.*, p. 239, n. 4. Si potrebbe credere che sieno stati i primi dieci libri, ch'egli stesso indica alla fine come un volume finito, e che giungono sino al 1333; senonchè, X, 86, sembra pure scritto al più presto il

1342, dicendovisi già che le parole di maestro Dionigi sieno state profezia per ogni rispetto, e non si adempirono interamente che allora (v. XI, 140, fine). È a notare che Antonio Pucci, quando scrisse il *Centiloquio*, potè metter a profitto la cronaca soltanto sino all'anno 1336, ma sapeva, che Villano, il figlio di Giovanni, possedeva un manoscritto più completo, che nel fatto deve aver conosciuto più tardi (prima del 1373). — Edizioni di Villani, quella di Firenze (Magheri), 1823, in 8 vol.; inoltre quella di Trieste. 1857; altre v. Zambrini. — Sul Villani v. Gervinus, *Historische Schriften*. I, p. 24 sgg., Francoforte a. M., 1833.

p. 320. La *Chronica de origine civitatis*, ap. Hartwig. l. c., I, 37 sgg. — Sull'uso poco critico fatto dal Villani delle sue fonti, v. Hartwig, II, 84. n, 178, 220, 271.

p. 324. La *Fiorita* del giudice Armannino è inedita; notizia ampia e sicura ne dette G. Mazzatinti, in *Giorn. fil. rom.*, III, 1 sgg.

p. 324. Pel *Fiore* di frate Guido non potetti servirmi che di: *I fatti d'Enea, libro secondo della Fiorita d'Italia di frate Guido da Pisa*. pubbl. da D. Carbone, 6ª ediz., Firenze, 1871. I due libri sono stampati, Bologna, 1490, e Bologna, 1824 (da L. Muzzi); v. sul *Fiore* oltre alla prefazione del Carbone, Zambrini e Mazzatinti, l. c., p. 6 sgg. — Guido scrisse anche un sommario, ancora inedito, della Commedia in terzine, diretto a messer Lucano Spinola da Genova: v. *Miscellanea dantesca*, p. 9, n., alla libreria Dante, in Firenze, 1884. Scrisse anche un commento ancora inedito dei primi 27 canti dell'*Inferno*, in latino, che vien citato da Francesco da Buti a *Inf.*, VI, 73 (I, 189); v. anche l'edizione del da Buti, l. c., e Witte, *Dantef.*, I, 29, n. Pare dunque che quei sommari in terzine di regola servivano quale introduzione ad un commento, così Guido, così Boccaccio, così Jacopo di Dante.

p. 325. [*Bosone da Gubbio, Fortunatus Siculus*, ossia *L'Avventuroso, Ciciliano*, pubbl. da G. F. Nott., Firenze, 1832 e Milano 1833]. *Busone da Gubbio, l'Avventuroso Ciciliano*, Firenze, 1867. — Che sia una falsificazione ancor del sec. XIV, v. Del Lungo, *Dino Comp.*, I, 1040. I dubbii sull'autenticità sono già antichi. Sugli elementi de' quali si compone il libraccio, v. [Manuzzi, *La prima orazione di M. Tullio Cicerone contro Catilina*, Firenze, 1834], donde le citazioni in Nannucci, *Man.*, II, 299; inoltre L. Banchi *Fatti di Cesare*, p. LXXV, n., ed ora con molta ampiezza Mazzatinti, in *Studi di fil. rom.*, I, p. 301 sgg. Questo lavoro del Mazzatinti: *Bosone da Gubbio e le sue opere*, è a proporzione della sua lunghezza (p. 277-334) abbastanza povero e aggiunge ben poco a quello che già si sapeva. Se egli dalla bruttezza, dalle contraddizioni, ecc. del romanzo conchiude che così, come noi l'abbiamo, esso non possa essere assolutamente di Bosone (p. 325). mi pare questo un poco precipitato: non poteva Bosone scrivere un cattivo libro? che prove abbiamo noi della sua valentia come scrittore? Tull'al più la falsificazione diventa probabile, ma non sicura. Del resto pare al Mazzatinti che di Bosone sia la sola parte inventiva, e che il libro è stato alterato posteriormente.

p. 326. *Fiore di virtù ridotto alla sua vera lezione*, Milano, Silvestri, 1842. Altre edizioni, v. Zambrini, *op. volg.* Sui mss. Bartoli, *Stor. lett*, III. 347 sgg.

p. 326. Bartolommeo da San Concordio, *Gli ammaestramenti degli antichi*, Firenze, Barbèra, 1861.

p. 327. *Valerio Massimo, De' fatti e detti degni di memoria*, pubbl. da Rob. de Visiani, Bologna, 1867. L'antica traduzione di Virgilio, secondo il compendio di frate Anastagio, fu attribuita a torto ad Andrea Lauria, v. Del Lungo, *Dino Compagni*, I, 427; sul Sallustio di fra Bartolommeo, ib., 429. La traduzione delle Eroidi di Ovidio, opera di Fil. Ceffi, è dedicata alla Lisa degli Adimari, moglie di Simon Peruzzi, che Francesco Pucci celebrò fra le belle donne che furono a Firenze nel 1335, ed identica certo anche colla Lisa nel capitolo del Boccaccio: *Contento quasi ne' pensier d'amore;* cfr. Carlo Milanesi, *Il Boezio e l'Arighetto, volgarizzamenti del buon secolo*, p. XLI, Firenze, Barbèra, 1864; Del Lungo, l. c., p. 422, n. 2; 430, n. 1; D'Ancona, *Vita nuova*, p. 47. — La traduzione di Boezio nell'edizione del Milanesi citata or ora; nell'introduzione, p. XXXII sgg. le notizie su ser Alberto della Piagentina, autore di essa; di una traduzione di Boezio che si dice ancor più antica, Milanesi, ib., p. LIII e XCVIII. — *Il libro di Sidrach, testo inedito del secolo XIV*, pubbl. da A. Bartoli, Bologna, 1868. [M. Steinschneider *Il libro di Sidrach*, in *Il Buonarroti*, ser. II, vol. 7, p. 243, luglio 1872].

p. 327. A. Mussafia, *Sulle versioni italiane della storia troiana*, Vienna, 1871. Il Mussafia crede del resto che la versione di Binduccio sia più antica della data del ms. e ancor del secolo XIII, v. *Literaturbl. f. germ. u. rom. Phil.*, p. 156, 1884. Un'altra versione italiana della guerra troiana è in parte identica a quella del Ceffi, e in parte tradotta dall'antico rifacimento in prosa francese del poema di Benoît, v. P. Meyer, *Romania*, XIV, 77 sgg. — *I nobili fatti di Alessandro Magno, romanzo storico tradotto dal francese,* pubbl. da G. Grion, Bologna, 1872. Che il libro sia tradotto dal francese, è stato una delle fantasie del Grion. — *Storia d'Apollonio di Tiro, romanzo greco, dal latino ridotto in volgare italiano nel sec. XIV*, pubbl. da Leone del Prete, Lucca, 1861 (la versione più breve, tutta, della più lunga il principio). Sull'origine greca una recente osservazione di Konr. Hofmann, *Amis et Amiles und Jourdains de Blaivies*, 2ª ediz., p. XXXIV, n., Erlangen, 1882. (La parentela fra il *Jourdain de Blaivies* e l'Apollonio, fu scoperta negli ultimi tempi ben quattro volte; la vide, molto prima del Hofmann, il Dunlop, *Geschichte der Prosadichtungen*, trad. dal Liebrecht, p. 138) e G. Schepps, in *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde,* vol. IX (1883), p. 184, che, malgrado le ricerche del Thielmann, ritiene giustificata la supposizione dell'origine greca.

p. 329. *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del 1471*, pubbl. da C. Negroni, 7 volumi fino al 1885 (Bologna); il Negroni congettura che la traduzione sia del Cavalca [*I gradi di San Girolamo*, pubbl. da Bottari. Firenze, 1729]. S. Giovanni Climaco, *la scala del Paradiso* (dalla versione latina di frate Angelo da Cingoli, tradotta da frate Gentile da Foligno), pubbl. da Ceruti, Bologna, 1874. Relativamente alla traduz. della *Legenda aurea*, v. Zambrini, *op. volg.*, p. 1041. — Del Barlaam sono stampate tre versioni italiane, e molte altre esistono in mss., su di che H. Zotenberg e

P. Meyer, *Gui de Cambrai, Barlaam und Josaphat*, p. 327 sg., e 356 sgg., Stuttgart, 1864. A. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, II, 144, Firenze, 1872. E. Braunholtz, *Die erste nichtchristliche Parabel des Barlaam und Josaphat*, dissertaz. di Berlino, p. 16 sgg., Halle a. S., 1883. Che una o parecchie delle versioni italiane si fondano sulla provenz. non rendono punto probabile i confronti del Braunholtz.

p. 329. Le *Vitae Patrum* latine, p. es., Lugduni, 1520, attribuite nelle stampe a S. Gerolamo, ma di diversi; di Gerolamo sono soltanto tre delle *Vitae*. — Le *Vite dei santi padri* sono state qui conosciute solo al principio del nostro secolo come opera del Cavalca, stampate per ultimo da Bart. Sorio, Trieste, 1858, prima anonime o attribuite a Feo Belcari. Una scelta del Del Lungo, *Leggende del sec. XIV*, vol. I: *I padri del deserto,* Firenze, Barbèra, 1863. Alcune anche in vol. II: *I martiri*, ove in generale altre leggende. — I sonetti del Cavalca, p. es. in *Raccolta di rime ant. tosc.*, III, 161 sgg., Palermo 1817.

p. 329. *Fioretti di S. Francesco, con postille e chiose di B. Puoti*, 6ª ediz., Napoli, 1873. Che i *Fioretti* per massima parte sono tradotti da scritti di frate Ugolino, era stato congetturato già prima, e fu dimostrato da E. Alvisi: *I fioretti di S. Francesco, studi sulla loro compilazione storica*, in *Arch. stor., ital.*, ser. IV, t. IV (1879), p. 488 sgg. Egli indicò ancora altre fonti. La grande concordanza collo *Speculum vitae Beati Francisci*, viene, secondo lui (p. 493), da ciò che anche lo *Speculum* si servì delle opere di frate Ugolino.

p. 330. *Prediche inedite del Beato Giordano da Rivalta*, pubbl. da E. Narducci, Bologna, 1867, dove anche la bibliografia dell'altre edizioni.

p. 331. *Lo specchio della vera penitenza, di Jacopo Passavanti*, pubbl. da F. L. Polidori, Firenze, 1863. — La storia di maestro Serlo è stata narrata spesso, in parte con sostituzione di altra persona: v. Ozanam, *Dante et la Philos. Cath.*, p. 322 sg., P. Meyer *Documents manuscrits de l'ancienne littérature de la France*, p. 142, n. 4 e p. 169, Parigi, 1871, inoltre anche *Romania*, I, 195 e XIII, 46, n. 1.

p. 332. Carlo Hase, *Caterina von Siena, ein Heiligenbild*, Leipzig, 1864, *S. Caterina da Siena,* Opere, 4 vol., Siena e Lucca, 1707-1715, edite da G. Gigli (il 2° vol. anche Lucca 1721, il 4° anche Lucca 1726; questi cito io. Il 1° vol. dà la traduzione italiana della leggenda di *fra Raimondo*, un 5° vol., Roma 1717, il *Vocabolario Cateriniano*). [*S. Caterina da Siena, Le lettere*, pubbl. da N. Tommaseo, 4 vol., Firenze, Barbèra, 1860]. *Leggenda minore di S. Caterina da Siena e Lettere dei suoi discepoli*, pubbl. da F. Grottanelli, Bologna, 1868 (è l'antica traduzione della redazione abbreviata della leggenda di fra Raimondo).

p. 335. Lettera 90ª, *Opere*, II, 583, dove Caterina annunzia l'aver imparato a scrivere come una novità, non è, come dice la nota nell'ediz., del 1377, ma dell'ottobre 1378, narrando la medesima visione, che tratta il dialogo, scritto allora.

p. 338. Che la visione del *Dialogo* è la stessa di quella della lettera 90ª, nessuno può dubitarvi; anche le circostanze, a cui si rannoda, la determinazione del tempo, ecc. sono le stesse qua e là. L'incontro letterale

con la lettera ha luogo specialmente in cap. 12-27, e poi corrisponde di nuovo *Tratt.*, cap. 138 e 139 molto esattamente a *Lett.*, p. 580-82. Se quindi il trattato è dettato in estasi vera, la lettera dovrebbe essere stata tirata dal dialogo già fatto, ciò ch'è molto improbabile (già perchè nel trattato la posizione delle domande è migliorata), certo, il trattato è fatto solo dopo la lettera, e giovandosi di essa; allora dovrebbe per estasi intendersi per lo meno soltanto uno stato ispirato dello spirito senza rapimento. — Il *Dialogo* è stampato nelle *Opere*, ediz. del Gigli, IV. — La divisione in 4 trattati, che vi si trova, si fonda, come credo, sovra un errore; le rubriche: *Qui comincia el trattato dell'oratione*, ecc., non sono intese come divisione dell'opera intera, e poi non si convengono neanche sempre a tutta la parte che il Gigli ha così intitolata: essi indicano soltanto il contenuto del capitolo che segue subito dopo. È notevole in qual breve tempo sorse questo lungo trattato, e realmente è tutto dell'ottobre 1378. La visione cioè, giusta la lettera (che l'autrice data da Isola della Rocca, il castello dei Salimbeni, presso Siena), è avvenuta in un sabato dopo il 4 ottobre (giorno di S. Francesco); chè questo significa il giorno di Maria, come dice giustamente la nota nel Gigli; il Hase non avrebbe potuto pensare al giorno della natività di Maria (8 sett.), p. 208, n. 1, se avesse considerata la lettera; egli non avvertì qui, che il sabato è generalmente dedicato alla Vergine.

p. 339. *Le lettere del B. Giovanni Colombini da Siena*, pubbl. da A. Bartoli, Lucca, 1856.

p. 340. L'idea che ci possiamo fare sugli studi classici del secolo XIII nel centro d'Italia, finora è molto imperfetta. Un giudice Qualichino o Valichino o Vilichino da Spoleto ridusse dal 1236 al 1238 l'*Historia de Praeliis*, abbreviando in cattivi distici latini, v. Grion, *I nobili fatti di Alessandro Magno*, p. CXXXVII e p. 188 sgg., e A. Kressner, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, vol. 68, p. 29 sgg. Un Geri d'Arezzo, di cui ora non resta quasi niente, vien molto lodato ancora un secolo dopo dagli umanisti per causa del suo buon latino nelle satire e nelle lettere che imitavano quelle di Plinio, v. specialmente Novati, in *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 187. Si vede che Arezzo doveva essere un centro degli studi, come ci provano anche le poesie di Guittone e della sua scuola. — *Ursonis notarii de Victoria quem Genuenses ex Friderico II retulerunt carmen*, in *Historiae Patriae Monumenta edita jussu regis Caroli Alberti*, *chartarum*, t. II (Augustae Taur., 1853), p. 1737 sgg. — *Sthephanardus de Vicomercato, liber de gestis in civitate Mediolani*, Muratori, *Script.*, IX, 65 sgg.

p. 340. Sul Mussato uno studio attraente di G. Zanella, *Scritti varii* p. 394 sgg., Firenze 1877. Wychgram, *Albertino Mussato, ein Beitrag zur ital. Geschichte des 14 Iahrh.*, Lipsia, 1880, e lo stesso, *Ueber Mussato's Tragödie Eccerinis*, in *Archiv f. das Stud. d. neuer Sprach*, 71, p. 263 sgg. Körting, in *Anfänge der Renaissance-litteratur in Italien*, p. 302 sgg. (con parecchie inesattezze), Lipsia, 1884 [A. Gloria, *Nuovi documenti intorno ad Albertino Mussato*, in *Atti del R. Istituto Veneto*, serie VI, t. I]. W. Friedensburg, *Zur Kritik der Historia Augusta des Alb. Mussato*, in *Forschungen zur deutschen Geschichte*, vol. XXIII (1883), p. 3 sgg. A.

Zardo, *Albertino Mussato, studio storico e letterario,* Padova, 1884. M. Minoia, *Della vita e delle opere di Alb. Mussato*, Roma, 1884, è, malgrado i grandi difetti, molto importante per le notizie nuove che dà su varie opere del Mussato, e contiene anche osservazioni interessanti. Fr. Novati, *Nuovi studi su Albertino Mussato* in *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 177 sgg. e VII, 1 sgg. (il principio del lavoro). — Fino a poco fa si credeva l'anno della nascita di Albertino il 1261; il Gloria pose invece il 1262, perchè l'elegia del 1317 fu scritta, come ci dice il poeta, al 56° suo giorno di nascita: la data del Gloria fu accettata generalmente. Pure si sa che spesso, parlandosi del giorno di nascita, non si conta il giorno che l'uomo nacque veramente, e s'intende solamente l'anniversario. Non so, se anche nel medio evo già si faceva così. Qual giorno della morte fu definitivamente stabilito dal Gloria il 31 maggio 1329, v. Zardo, p. 240, n. — Edizione delle opere: *Albertini Mussati Historia augusta Henrici VII, Caesaris et alia quae extant opera*, ed. Pignorius et Osius, Venetiis, 1636. Le opere storiche e l'*Eccerinis* anche in Muratori, *Script.*, X. L'*Eccerinis* è ristampata anche nel libro del Minoia. p. 269 sgg. Un sonetto italiano di risposta, assolutamente inintelligibile, probabilmente ad Antonio da Tempo, trovò il Novati, pubbl. in *Archivio storico per Trieste, l'Istria ed il Trentino*, I, 140 (Roma 1881).

p. 342. Che i tre libri in esametri, stampati nelle edizioni qual parte del *De gestis Ital.*, formano invece un poema da sè, e furono per errore posti lì nella lacuna della storia, lo dimostrò il Minoia, p. 193, sgg. Lo stesso scoperse in un ms. vaticano 7 libri del *De gestis Ital.*, fino allora sconosciuti: quest'opera si aveva prima in 12 libri, ma l'ottavo molto incompleto. il 9°, 10°, 11° realmente mancavano ed erano sostituiti dal poema. Il ms. vaticano finisce col l. XIV; fra questo e l'ultimo (XV = XII delle stampe) c'è una grande lacuna nel racconto; v. Minoia, p. 242 sgg.

p. 344. Un'altra tragedia, l'*Achilleis*, trovarono i primi editori nel ms. dopo l'*Eccerinis* ma congetturarono subito, dallo stile diverso, che avesse altro autore. Di fatti essa è epera del noto umanista Antonio Loschi da Vicenza, dunque scritta intorno al 1400; v. Da Schio, *Sulla vita e sugli scritti di Ant. Loschi*, p. 131, Padova, 1858.

p. 344. Gli editori hanno pubblicato le egloghe come opera del Mussato solamente perciò che stavano nel medesimo ms. con le sue poesie, come l'*Achilleis*. D'allora forse nessuno le ha veramente lette. Galeazzo vien celebrato anche nell'ecloga IV, e i *duo Numina,* in ecl. X, sono del pari indubbiamente i fratelli Visconti. Che poi tutt'e dieci le poesie son d'un autore, si mostra a prima vista. Esse contengono inoltre licenze metriche, le quali sono estranee al Mussato, così due volte *Ligūrum* alla fine del verso, in IV e IX, *Arābum* parimenti in X, poi l'allungamento così frequente di una breve in pentemimere, che gli editori già fecero notare e che nelle altre poesie del Mussato, non si trova o rarissimamente (una volta in *Soliloq.*, V, p. 108, e qui forse per falsa lezione).

p. 345. La *Historia* di Ferreto in Muratori, *Script.*, IX, 941 sgg. Il suo *Carmen de origine gentis Scaligerae*, ib., 1197 sgg. Su Ferreto. v. Zanella, *Scritti varii*, p. 91 sgg. Max Laue, *Ferreto von Vicenza, seine Dichtungen und sein Geschichtswerk*, Halle, 1884, e su questo scritto Cipolla

in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 228 sgg. C. Cipolla, *Studi su Ferreto dei Ferreti*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 53 sgg.

p. 347. Petrarca: G. Körting. *Petrarca's Leben und Werke*, Lipsia, 1878. Bartoli, *I primi due secoli*, p. 433 sgg. Questi capitoli importanti sono ripetuti con alcune aggiunte qual *Storia della lett. ital.*, VII, Firenze, 1884. G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, I, 21 sgg., 2ª ediz., Berlin, 1880. Le opere più antiche sul Petrarca son citate in questi lavori. Per le edizioni delle opere, oltre Zambrini, *Op. volg. a stampa*, v. Ferrazzi, *Bibliografia petrarchesca*, Bassano, 1877; A. Hortis, *Catalogo delle opere di Francesco Petrarca, esistenti nella Petrarchesca Rossettiana di Trieste*, Trieste, 1874.

p. 347. La cronologia de' primi viaggi del Petrarca è secondo la lettera *ad posteros*, dove dice d'aver passato l'8º anno in Pisa. il 9º in Avignone; quindi egli vi venne a otto anni, cioè il 1312. De Sade pone il viaggio alla fine del 1313 e ammette come causa di quest'abbandonar la patria la disperazione degli esuli dopo la morte dell'imperatore Arrigo; subito dopo egli poi si contraddice, ponendo la venuta in Avignone digià al principio del 1313 (I, 20). Egli manifestamente avea soltanto errato, intendendo il *nonum annum* del Petrarca per « a 9 anni »; lo seguirono però tutti gli altri; anche il Körting, p. 57, ammette l'anno 1313, che non è attestato in alcun luogo. Il Petrarca stesso dà altrove, nella *Praefatio ad famil.*, un'altra determinazione cronologica, ma ancora antecedente, ch'egli sia andato ad Avignone nel settimo anno, cioè il 1310; secondo *Senil.*, X, 2, passò in Pisa l'anno settimo. Quale di queste indicazioni sia l'esatta, non si può decidere. L'*Epistola ad posteros*, sarebbe più attendibile a causa della chiara intenzione biografica, che le sta a fondamento: ma è dell'anno 1371 o 1372 (dopo la morte di Urbano V e prima di quella di Filippo di Cabassoles), la *Praef. ad famil.* fu scritta più di 10 anni prima, quando la memoria potev'essere ancor più fresca. — [P. Paganini, *Delle relazioni di Fr. Petrarca con Pisa*, Lucca, Giusti, 1881] avrebbe mostrato che il soggiorno in Pisa cadde tra dec. 1310 e dec. 1311, v. D'Ancona, *Studi sulla lett. ital. dei primi sec.*, p. 145, n. 2. — Sul maestro del Petrarca, Convenevole da Prato, che dev'avergli dato insegnamento in Carpentras, v. D'Ancona, ib. p. 105 sgg.

p. 348. Le note nel ms. di Virgilio in Milano sono state pubbl. spesso, p. es.. ap. Fracassetti nella traduzione delle lettere del Petrarca *ad fam.*, II, 242 sgg.

p. 349. Sulla falsificazione di sonetto e medaglia v. anche il capitolo del Bartoli, *I primi due sec.*, p. 491 sgg., ripetuto in *Stor. lett.*, VII, 188 sgg. Körting, p. 694, mise in dubbio anche l'autenticità dei documenti pubblicati dal De Sade: Woodhouselee ed altri ritennero sin le note nel ms. di Virgilio per una falsificazione, e questo almeno certamente a torto.

p. 350. Le ragioni, le quali parlano contro ciò, che Laura sia stata nubile, ha raccolte Zefirino Re, *I biografi del Petrarca*, p. 50 sgg., Fermo, 1859. Che Laura era madre di molti figli dimostra indubbiamente a mio credere il passo del *De contemptu mundi*, dial. III (p. 399, ediz. Basileae, 1554): *corpus illud egregium, morbis ac crebris partubus exhaustum multum pristini vigoris amisit;* perchè che la lezione giusta secondo i

mss. sia *partubus*, non *perturbationibus*, mostrò il Bartoli, *Primi due sec.*, p. 493 (*Stor. lett.*, VII, 196), benchè egli la rigettasse con poca critica, per pretesi motivi estetici e psicologici. Il Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, III, 119, sostiene nuovamente che dal *Canzoniere* risulti che Laura era nubile, ma cita, come al solito, pel *giovanetta* solo un madrigale ed il *Trionfo d'amore*. ch'è ugualmente allegorico e non prova nulla per la realtà. [De Berluc-Perussis, *Un document inédit sur Laure de Sade*, Aix, 1876] avrebbe scoperto, da ciò che si legge in *Revue des langues romanes*, IIª serie, t. V, p. 293 sgg., che Laura de Sade non era moglie di Ugo, ma sua sorella e nubile, e che l'abate de Sade avesse falsificati i documenti. Se è veramente così, allora si potrà soltanto conchiudere definitivamente che questa Laura de Sade non abbia nulla da fare con la Laura del Petrarca, essendo stata quest'ultima maritata e madre.

p. 352. Da quell'unione costante di *Laura* e *Lauro* in Petrarca conchiude il Renier, *Giorn. stor. lett. ital.*, III, 120 sgg., che Laura sia pseudonimo ed inventato a cagione dell'amor della gloria. Ma proprio all'opposto vien provato dal passo *De cont. mundi* (*opera*, p. 403, ediz. Basileae, 1554) che Laura era il nome reale dell'amata: *Quis digne satis execretur*, dice lì S. Agostino, *aut stupeat hanc alienatae mentis insaniam, quum non minus nominis quam ipsius corporis splendore captus, quicquid illi consonum fuit, incredibili vanitate coluisti? quam ob causam tantopere sive Caesaream sive poeticam lauream, quod illa hoc nomine vocaretur, adamasti, etc.* — A questo il Renier ha risposto, *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 431, n. Egli crede, che il Petrarca in quel luogo del *De cont. mundi* abbia detto cosa non vera, per ingannar la gente sulla persona della sua donna. Ma il libro *De contemptu mundi* non era destinato alla pubblicità, e, domando io, che nero peccatore era il Petrarca, se egli perfino qui, nella sua confessione, mentiva in tal modo! Oggi in generale s'innalza sempre più il merito letterario e scientifico del Petrarca e si ribassa la sua moralità. Io non lo ritengo il più grande degli uomini; ma lo credo miglior uomo che da molti oggi non venga rappresentato. — Già anche il Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, p. 52, Halle, 1883, pensava che *Laura* sia piuttosto un pseudonimo (*senhal*), e congetturò che il Petrarca l'abbia preso da Arnaut Daniel; ma non è nemmeno sicuro che la donna amata da Arnaldo si chiamava Laura, e se ella si chiamava così, era appunto presso Arnaldo non *senhal*, ma il vero nome della donna. In ogni modo anche l'opinione del Canello vien confutata dal passo citato del *De cont. mundi*. Come sarebbero goffi anche i giochetti del Petrarca col nome, se l'occasione ad essi non gli si presentava in realtà, ma fu fatta soltanto da lui! Se Fazio degli Uberti parla della *rosa sulla mala spina*, appunto la sua donna era realmente una Malaspina.

p. 353. Descrizione della cerimonia dell'incoronazione nell'*Epist. poet.*, II, 1, del Petrarca. L'orazione latina da lui tenuta, ap. A. Hortis, *Scritti inediti di F. Petrarca*, p. 311 sgg., Trieste, 1874.

p. 353. La canzone per la presa di Parma, ultimamente ap. Carducci, *Rime di Francesco Petrarca sopra argomenti storici, morali e diversi*, p. 80 sgg., Livorno, 1876.

p. 355. Sulle prebende del Petrarca v. Fraticelli, nella traduz. ital. delle *Famil.*. vol. III, p. 313.

p. 356. La riconfiscazione dei beni della famiglia del Petrarca da parte de' Fiorentini attesta il Boccaccio nella lettera al Petrarca del 1353, v. *Lettere di G. Boccaccio*, edite da Corazzini, p. 51, Firenze, 1877.

p. 356. Roma personificata introdotta a parlare, appare, com'è noto, in Lucano (I, 186 sgg.), poi in Claudiano, Ambrogio, Simmaco, Prudenzio, Sidonio Apollinare, v. Ebert, *Gesch. der Literatur des Mittelalters in Abendlande*, I, 163, 270, n., 404. Così parlò Roma all'imperatore nell'orazione dei Romani a Barbarossa, 1155: così nel poema latino, attribuito a Convenevole, a re Roberto, v. D'Ancona, *Studi sulla lett. ital. dei primi sec.*, p. 37, e così trovasi questa personificazione in Fazio degli Uberti, in Petrarca, oltre ai passi di cui s'è parlato, anche *Var.* 3, ad Urbano V. Cola di Rienzo fè rappresentare in una pittura alla facciata del palazzo capitolino una donna lagrimante e costernata, come immagine simbolica della miseria della città eterna; v. Muratori, *Antiq. ital.*, III, 401 sgg. Pittura simigliante, ib. 407.

p. 357. Anticamente anche la canzone *Spirto gentil che quelle membra reggi*, si credeva generalmente indirizzata a Cola di Rienzo; ma ora si dubita con buona ragione, benchè finora non sia riuscito di trovare in quell'epoca un altro personaggio che il Petrarca abbia potuto celebrare in questo modo. Furono specialmente due difficoltà che si opponevano a chi voleva riferire la canzone a Cola di Rienzo, cioè il sentimento amichevole verso i Colonna, espresso colà, e il denotare la persona celebrata come uno, che il poeta non ha veduto ancora, mentre il Petrarca si conosceva personalmente con Cola. La benevolenza per la *marmorea colonna* non è forse così imbarazzante, benchè l'*Hortatoria* la trattasse nello stesso tempo così ostilmente. In Petrarca avveniva qui una collisione di doveri, una lotta fra patriottismo e gratitudine, e veramente una lotta, che, com'era conforme alla sua natura molle e fluttuante, non veniva mai alla decisione. Egli non è divenuto mai nemico aperto dei Colonna, rimase loro anzi devoto esternamente, in una lettera al cardinale compiangeva i membri della famiglia che erano stati uccisi nella pugna col popolo, pianse la morte del cardinale stesso, e il 1352, quand'egli pure richiede nuovamente dai quattro cardinali eletti per la riforma del governo di Roma (*Fam.* XI, 16, 17), che dovessero essere esclusi dal partecipare al reggimento della città, quando li chiama di nuovo stranieri, tiranni, oppressori del popolo, come gli Orsini, tuttavia li assicura del suo affetto personale: *Itaque postpositis affectibus meis, quamvis mihi carissimos et diu cultos alienigenas hos tyramnos interrogo*: parole le quali dimostrano insieme che qui non esisteva per avventura doppiezza, ma vera indecisione, contrasto di due sentimenti. Invece l'altra difficoltà non è stata ancora ben risoluta. L'interpretazione del De Sade, per Stefano Colonna il giovane, che combatterono Zefirino Re e il Fracassetti, il Carducci, l. c., p. 42 sgg. difese, può valere come definitivamente scartata per opera dell'articolo del D'Ancona: *Il personaggio al quale è diretta la canzone del Petrarca « Spirto gentil, »* in *Giorn. Napol.*, 1876 e *Studi di critica*, p. 12 sgg. Su altre identificazioni, poco felici, con personalità storiche, che sono

state da allora pubblicate, v. Bartoli, *Stor. lett.* VII, 127 sgg., anche Renier, *Giorn. stor. lett. ital.*, III, 116. — Dopo pubblicata questa nota, la polemica sul personaggio a cui è diretta la canzone *Spirto gentil*, è continuata. Il Bartoli trovò in un ms. Ashburnham (ora nella Laurenziana) l'indicazione che la canzone si volgeva a Bosone da Gubbio, e più tardi scoperse la medesima notizia anche in un ms. palatino. Un terzo ms. dice: *a un senatore amigissimo del Petrarca;* gli altri codici non hanno nessuna indicazione; l'idea che fosse diretta a Cola, non sorse che nel sec. XVI, v. D'Ovidio, in *Fanfulla della Domenica*, 2 maggio 1886. Il D'Ovidio accettò come esatta la notizia del ms. Ashburnham. Al contrario Fr. Torraca, *Cola di Rienzo e la Canzone « Spirto gentil » di F. Petrarca*, Roma, 1885 (estr. dall'*Archivio della Soc. Romana di stor. patr.*), difese energicamente Cola di Rienzo come colui al quale parla la canzone, notò specialmente di nuovo le sorprendenti concordanze fra questa e le lettere e l'egloga a Cola, fece valere qual argomento l'orazione del Baroncelli, che non si poteva giovare tanto della canzone, se era diretta ad altro che a Cola, mostrò che Bosone da Gubbio era persona di troppo poca importanza, e troppo inferiore l'ufficio suo, perchè il Petrarca potesse mettere in lui tali speranze, aspettarsi da lui perfino la redenzione d'Italia; ma seppe risolvere solo in modo sofistico la difficoltà delle parole: *Un che non ti vide ancor da presso.* A lui rispose M. Scherillo a favore di Bosone, in *Fanfulla della Domenica*, 2 agosto 1885, ma trattò l'importante lavoro del Torraca un po' troppo alla maniera giornalistica. Il D'Ovidio in *Fanfulla della Domenica*, 2 maggio 1886, respinse con ragione la spiegazione tentata dal Torraca per il verso *Un che non ti vide* ecc. Ciò che fu fatto valere per Bosone, non mi è noto compiutamente, essendo, secondo il costume pur troppo prevalente in Italia, sparpagliato nei piccoli giornali settimanali, ch'io veggo raramente (forse per mia ventura). Pure mi sembra che si è cercato di innalzare troppo l'ufficio e la persona di Bosone e dall'altro lato di indebolire l'accento della canzone petrarchesca. Sta bene che la speranza patriottica del Petrarca si risvegliava facilmente, e che amava le esagerazioni rettoriche; ma pure mi pare difficile, come al Torraca, che a un Bosone si dirigano le parole: *Però che quanto 'l mondo si ricorda, Ad uom mortal non fu aperta la via Per farsi, come a te, di fama eterno.*

p. 359. Witte, *Dantef.*, II, 262, in una pagina dettata dalla più violenta antipatia contro il Petrarca, lo accusa di falsità, di doppia manovra, perchè egli, che chiamò l'imperatore e quando venne si affrettò con gioia ad andar da lui, pure nello stesso tempo esortava il doge Dandolo (*Fam.*, XVIII, 16) a tener lontano dal confine d'Italia la gente tedesca selvaggia e rapace. Sennonchè il Petrarca non intendeva parlare qui dell'imperatore e del suo esercito, ma dei mercenari tedeschi, che, combattendo solo pel guadagno, inondavano l'Italia. Carlo IV come imperatore era per lui italiano, romano, non tedesco: egli poteva amare l'impero eppure odiare i tedeschi, questo non era una contraddizione per lui. Anche Dante con tutto l'entusiasmo per l'impero, non aveva nessuna particolare simpatia per *li tedeschi lurchi.*

p. 361. L'orazione latina del Petrarca tenuta in Venezia il 1353, ap. Hortis, l. c., p. 329 sgg. Sull'ambasceria, ib., p. 79 sgg. La lettera di Andrea Dandolo a Petrarca, *Variae*, 4, in *Opera petr.*, p. 1077.

p. 363. Dell'elogio di Giovanni Visconti l'Hortis trovò un'antica traduzione italiana, stamp. l. c., p. 335 sgg. L'orazione ai cittadini di Novara, ib., p. 341 sgg.

p. 363. Ancor nel 1367 il Boccaccio esprimeva il suo disgusto sulla dipendenza dell'amico da' Visconti, v. *Sen.*, VI, 2. — Il 1° maggio 1368 il Petrarca era in Udine col vescovo di Padova al ricevimento dell'imperatore Carlo IV, v. Scheffer-Boichorst, in *Literaturbl. f. germ. u. rom. Phil.*, p. 434, n., 1883.

p. 364. Le lettere di Cicerone che il Petrarca trovò in Verona il 1345, erano quelle ad Attico, a suo fratello Quinto e a Bruto, l. I (com'anche la apocrifa ad Ottaviano); le lettere *ad familiares* non le ha mai conosciute. Questo mostrarono contemporaneamente A. Viertel, *De Wiederauffindung von Cicero's Briefen durch Petrarca*, Könisberg, 1879, e G. Voigt, in *Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, p. 41 sgg., 1879. Se G. Voigt in *Abhandl. der histor. Cl. der kgl. Bayer. Akad. d. W.*, vol. XVI, 3ª parte, p. 38, vuol porre ora la scoperta delle lettere nell'anno 1344 invece del 1345, ciò si fonda su parecchi strani abbagli. — La scoperta delle due orazioni di Cicerone in Liegi, pone il Petrarca (*Sen.*, XVI, 1) verso il suo 25° anno: ma è soltanto un errore di memoria della vecchiaia, come più volte se ne trovano in lui, e non si ha ad ammettere perciò, come fece il Fracassetti, un secondo viaggio per la Svizzera e il Belgio (nell'anno 1328 o 1329), diverso da quello dell'anno 1333.

p. 365. Un dubbio sul suo ordinario apprezzamento dei Romani e de' Greci in *Fam.*, XXII, 10: *Amavi similiter Platonem ex Graecis atque Homerum, quorum ingenia nostris admota saepe iudicii dubium me fecere.*

p. 366. Si disegna generalmente il 1339 come l'anno del cominciamento dell'*Africa*, ma, pare, senza fondamento. De Sade, che ha divisa la sua biografia in anni, doveva pur collocare il fatto in qualche anno, e lo collocò sotto il 1339 (I, 403), senza dirci il perchè; gli altri non avranno la data che da lui. Il primo soggiorno del Petrarca in Valchiusa durava dal 1337 al 1340; ma poichè, secondo la lettera *ad posteros*, l'idea del poema gli venne in un venerdì santo (*sexta quadam feria maioris hebdomadae*), ed egli nel 1337 non ritornò che il 16 agosto in Avignone, donde si trasmutò a Valchiusa, così la concezione dell'*Africa* è stata fra il 1338 ed il 1340. Il Corradini credette un passo scritto dopo il 1351, perchè vi è nominato il libro *De vir. ill.*, il quale sarebbe cominciato solo allora. Ma questo era un errore; il cominciamento del detto libro cade in un tempo anteriore al 1342.

p. 366. Un'eccellente edizione critica dell'*Africa* pubblicò Francesco Corradini nell'opera: *Padova a Francesco Petrarca il XVIII luglio 1874*, p. 77 sgg., Padova, 1874, con illustrazioni molto accurate. Uno studio geniale sul poema, di B. Zumbini nei suoi *Studi sul Petrarca*, p. 73 sgg., Napoli, 1878.

p. 371. Sugli sbagli grammaticali e metrici del Petrarca v. Fracassetti, *Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari*, III, 480 sgg., Firenze, 1865. Corradini, l. c., p. 92 sg. e nelle note all'*Africa*.

p. 371. *Francisci Petrarchae, poemata minora*, 3 vol. editi da Dom. Rossetti, Mediolani, 1829-34. — Le egloghe nel vol. 1°. Un nuovo lavoro sulle egloghe da Luigi Ruberti in *Propugn.*, XI, 2°, 244 sgg., XII, 1°, 83 sgg., 2°, 153 sgg. Colà la 1ª e 3ª ecloga con alcune buone correzioni della lezione: le lunghe introduzioni sono per lo più insignificanti. — Petrarca finì la copia del suo *Bucolicon carmen* il 1357, così ci dice l'autografo della Vaticana, v. *Revue Critique*, 1886, n. 24, p. 469.

p. 372. Le indicazioni sul significato delle egloghe dal ms. estense in Hortis, *Scritti inediti*, p. 359 sgg. Alcune comunicazioni dai commenti di Benvenuto e di Donato nelle note del Rossetti, e più precise con citazione di molti passi in Hortis nella istruttiva dissertazione sull'egloghe del Petrarca, l. c., p. 221 sgg.

p. 373. Il diploma della coronazione poetica, ed. di Basil., dalle *Opera*, p. 1255, dice che il Petrarca avea scritto poesie e storia, che erano in parte ancora incompiute. Con l'ultima non può intendersi che solo il libro *De vir. ill.*, che perciò il 1341 doveva già essere a buon punto. Edizione: *Francisci Petrarchae de viris illustribus vitae*, di Razzolini, Bologna, 1874 e 1879. L'estratto dalla grande opera sotto il titolo *Epitome vitarum virorum illustrium*, nelle edizioni complessive delle opere del Petrarca, in quella che io cito sempre: *Francisci Petrarchae Opera omnia*, p. 551 sgg., Basileae, 1554. Sulle sorti dell'opera del Petrarca, Dom. Rossetti, *Petrarca, Giulio Celso e Boccaccio*, Trieste, 1828. — Che delle 35 biografie, che contiene il libro, non solo 4 appartengono a Lombardo, a Serico, come voleva il Rossetti (quelle da Augusto a Trajano), ma anche le 8 da T. Q. Flaminio sino a Pompeio, v. *Ztschr. f. rom. Phil.*, III, 587 sg. Ciò ch'io esprimo colà ancora con qualche incertezza, oggi mi sembra del tutto sicuro; tuttavia ritengo superfluo aggiungere altre alle ragioni esposte colà.

p. 374. L'opera *Rerum memorandarum* è stampata nell'edizione di Basilea, p. 442 sgg. Sulle fonti del Petrarca, v. Baeumker, *Quibus antiquis auctoribus Petrarca in conscribendis rerum memorabilium libris usus sit*. programma del ginnasio di Münster, 1882 (solo un brano del lavoro).

p. 376. *De ocio religiosorum*, p. 331 sgg., ediz. Basilea. *De vita solitaria*, ib. p. 256 sgg. Sulla determinazione cronologica di entrambi v. anche Fracassetti, *Lettere del Petr.*, V, 246 sgg.

p. 378. *De remediis utriusque fortunae*, ed. Basil. al principio. Più antica ancora che la menzione del lavoro in *Fam.*, XXII, 12, sembra quella in *Sen.*, XVI, 9: il De Sade poneva questa lettera (III, 492) verso il 1358, e potrebbe aver ragione. La data del compimento in Fracassetti, l. c., I, p. 532. — Il Mussafia notò, che la seconda parte del *De remediis* si poggia sul trattato attribuito nel medio evo a Seneca, *De remediis fortuitorum*, v. *Ztschr. f. roman. Phil.*, III, 592, n. 2. Lo stesso in A. Hortis [Le *Additiones* al *De remediis fortuitorum di Seneca*, ecc., Trieste, 1879].

p. 379. *De contemptu mundi*, p. 373 sgg., ed. Basil. Per la data v. pure *Ztschr. f. rom. Phil.*, III, 588. G. Voigt, *Wiederbel*, I, 135, n., crede che sia stato rifatto posteriormente.

p. 381. G. Voigt, *Die Briefsammlungen Petrarca's* in *Abhandl. der histor. Cl. der kgl. Bayer. Akad. der Wissensch.*, vol. XVI, 3ª sezione,

Monaco, 1883. Il Voigt errò quando, p. 10, opinò che in *Fam.*, V, 16, si trattasse di copisti; che fossero amici coloro che nella sua biblioteca andavano a caccia di nuovi scritti, dice espressamente il Petrarca, ed è sorprendente come il Voigt potette fraintendere ciò.

p. 382. Un esempio d'inserzione posteriore offre *Fam.*, III, 1. Questa lettera, come il Körting (p. 124) rese probabile, proviene dal 1333; ma in ogni caso non può essere più recente del 1337, eppure si parla colà della guerra tra Francia e Inghilterra, come una guerra lunga e sanguinosa, mentre il 1337 era appena scoppiata. *Fam.*, XV, 7, è scritta di certo il 1352, eppure contiene fatti degli anni 1354 (il pericolo dei Veneziani da parte dei Genovesi dopo la battaglia di Portolungo) e 1356 (battaglia di Poitiers), cfr. la traduz. del Fracassetti, III, 380. Qui anzi si può determinare quasi con certezza la lunghezza del passo inserto; esso andava certamente dalle parole: *Vicinis gravius angimur malis*, sino a: *Quibus exemplis omnibus;* chè, poichè il Petrarca ha trattato degli stati d'anarchia nelle singole nazioni e ha qui già parlato di Venezia e di Francia, ora, contro la disposizione del tutto, riviene un'altra volta su questi due stati.

p. 383. Le *Familiares* pubblicò per la prima volta completamente Gius. Fracassetti: *Francisci Petrarchae, Epistolae de rebus familiaribus et variae*, Florentiae, Le Monnier, 1859 sgg., 3 vol. Lo stesso: *Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari*, Firenze, Le Monnier, 1863 sgg., traduzione difettosa, ma commento pregevole. Le *Seniles*, in ediz. di Basil., 1554, delle *Opera*, p. 812 sgg. Di esse il Fracassetti dette soltanto la traduzione italiana: *Lettere senili di Francesco Petrarca*, Firenze, 1869 sgg., 2 vol. Solo quando cominciò queste *Seniles*, il Petrarca diede a Francesco Nelli il nome di Simonide, per mettere in cima della seconda raccolta di lettere un nome classico, come quello di Socrate nella prima. Nelle *Famil.* non è mai chiamato Simonide, ma sempre col vero suo nome; nella prefazione delle *Seniles* il Petrarca parla della prima raccolta come dell'opera, in cui *tam multa sunt ad te, cui necdum Simonidis nomen indideram*, e *Sen.*, I, 3, vien detto che dedica questa raccolta al *vati sacro, nostro Simonidi; tu es enim meus ille Simonides quem prima hujus operis compellat epistola, quae nondum tamen ad te venit, nec veniat quidem sola* (Questa prima lettera, come mostra il seguito, è la prima secondo il computo nelle *Opera*, non la prefazione, che il Fracassetti erroneamente e contro l'intenzione del Petrarca conta come la prima). È vero che il Boccaccio già nel 1353 parla d'un Simonide, nella lettera al Petrarca. (*Lettere*, pubbl. dal Corazzini, p. 49 e 50). Ma era questi Francesco Nelli? — Che le *Variae*, così come le abbiamo, non son riunite dal Petrarca, ma probabilmente dal segretario veneziano Benintendi e da un Paolo di Bernardo da Treviso, ha dimostrato il Voigt ottimamente nello scritto citato. Ma se non servì pure per base in qualche maniera, una terza raccolta del Petrarca, ch'egli cominciò e poi non pubblicò? Che il Petrarca cominciò infatti ad allestire un tale raccolta di lettere, che non trovavano più posto in quella delle *Fam.*, attesta ciò ch'egli dice in *Fam.*, XXIV, 13, parole che seguendo il Voigt, p. 17, può riferire alle lettere *Sine titulo* solamente chi si compiace di trovare in tutto ciò che fa e pensa il Petrarca nient'altro che menzogna e finzione. Il passo della

Praefat. Senil. a Simonide: *Est ad Socratem liber Familiarium rerum noster, corpore quidem ingens et, si sineretur, ingentior futurus, etc.*, significa naturalmente soltanto: « io non voglio ingrossare ancora quel volume per nuove aggiunzioni (*non sinetur*), e dedico, ciò che scrivo ulteriormente in altro volume, a te ». Il Voigt, p. 18, ha posto nelle parole un significato del tutto falso. — Il Simonsfeld, in *Historische Zeitschrift* del Sybel, LIV, 369 (1885) dà ragione al Voigt contro di me: le considerazioni che fa valere, mi paiono di poco peso. Sempre resta la menzogna del Petrarca, che per lo severamento di quelle lettere avrebbe allegata una ragione affatto falsa. Gli si vuole attribuire una menzogna tale, consapevole e di più senza scopo, e quando parlava a un amico che sapeva come stavano le cose? E se durante la sua vita nascondeva con tanta premura le lettere *sine titulo*, era conveniente alludere ad esse nella raccolta destinata alla pubblicazione?

p. 386. Francesco Fiorentino nel suo scritto *La filosofia del Petrarca*, in *Scritti varii di letteratura, filosofia e critica*, p. 101 sgg., Napoli, 1876, in fondo viene ugualmente al risultato, che il Petrarca non ha avuta una filosofia. Un secondo scritto, ib., p. 126 sgg. porta il titolo: *La filosofia della storia nel Petrarca*, tratta però del concetto petrarchesco dell'amore e della sua politica; non è scevro di errori, ma molto attraente e scritto in maniera brillante.

p. 387. La poesia *Italia mia* si credette anticamente riferirsi alla discesa di Ludovico il Bavaro il 1328; ma risulta dal contenuto ch'è composta nell'alta Italia, dove non andò il poeta dal 1326 al 1337. Poi si son proposte molte altre date: il De Sade assegnò la canzone al 1344, quando il Petrarca si trovava in Parma, e quest'opinione accettò G. Carducci, *Rime di Fr. Petrarca sopra argomenti storici*, ecc., p. 105 e 118 sgg. Il D'Ancona la pose nel 1370; perchè egli crede che il verso: *E 'l Po dove doglioso e grave or seggio*, debba significare il soggiorno in una città presso lo stesso Po, ed allora il Petrarca era in Ferrara, ed oppresso da vecchiezza e malattia (*grave e doglioso*), v. *Studi di critica e storia lett.*, p. 84 sgg. Ma il Petrarca nomina in generale il Tevere, Arno e il Po come i tre fiumi principali d'Italia per designare tutto il paese, può dunque alludere con ogni singolo fiume alla regione da esso percorsa, col Po cioè a tutta la Lombardia, come questo è stato osservato, v. il commento del Carducci. Per la somiglianza con un passo della *Vita solit.* si potrebbe pensare anche all'anno 1356, v. Zumbini, *Studi sul Petrarca*, p. 239, e *Ztschr. f. rom. Phil.*, III, 586, n. Tuttavia la canzone deve, secondo il Carducci, essere composta prima del 1348, perchè essa sta nella prima parte del *Canzoniere* secondo l'antico ordine. La poesia si dirige contro la soldatesca mercenaria: pure mi sembra che col *nome vano senza soggetto* s'intenda parlare veramente dell'impero, però non come istituzione, ma in quanto le bande mercenarie se ne servivano come pretesto, e nella sua degradazione, prima che un forte reggitore lo rimettesse in onore. Il Petrarca poteva dire, senza divenire infedele ai suoi convincimenti: « l'impero al presente non è che un nome vuoto », e lo ha detto in *De Rem.*, I, 116: *Ipsum certe inane iam imperii nomen est, plenum famae et rumorum, boni autem omnis*

effetum et solius umbrae vetustatis inimicum. E *De vita solit.*, II, sect. IV, cap. 4: *Etsi de vero imperio loqui eos constat, non de isto quod iam non imperium, sed imago quaedam et imperii umbra est, utinam nostris quoque temporibus verum esset.*

p. 389. La lettera *Fam.*, I, 1, G. Voigt (*Berichte der Sächs. Ges.*, p. 47, 1879) vuol assegnarla ad un soggiorno molto posteriore in Bologna, essendovi già citate le lettere di Cicerone trovate soltanto il 1345 e l'orazione *pro Archia* scoperta il 1333; ma Tommaso Caloria, a cui è diretta la lettera, morì, per quanto si dice, digià il 1341. Il Petrarca avrà semplicemente aggiunte quelle citazioni più tardi per la pubblicazione, come notò A. Viertel, l. c., p. 10.

p. 390. Lo scritto *De sui ipsius et mult. ign.*, fu composto nel 1368, come prova la sottoscrizione nell'autografo della Vaticana, v. *Revue critique*, 1886, n. 24, p. 469.

p. 393. L'indicazione *Epistolae sine titulo*, può anche significare semplicemente « anonime », come il *Senza titolo* del Boccaccio nel *Decamerone*, v. *Literaturbl. f. germ. und rom. Phil.*, 1881, p. 26.

p. 394. G. Voigt, *Wiederbel.*, I, 107, ha fatta la scoperta che il Petrarca abbia avuto ancora tutto uno sciame di figli spuri, oltre ai due che si sanno. Questo si volle leggere dal passo delle *Variae*, 43 (p. 1137, ed. Basil.); *sed si dixero me plures habere notos et plura inde gravamina quam totum fere capitulum cujus ego pars sum*, ponendo, come sembra, *nothos* per *notos*. Da ciò risulterebbe che il Petrarca avesse avuti più bastardi che tutto quanto insieme il capitolo, e questo avrebbe scritto con tanta impudenza all'amico Bruni! Tutto questo è naturalmente uno strano abbaglio: si resti colla lezione dell'ediz. di Basilea (*noti* = conoscenti, appartenenti, cioè servitori ed amici). I lavori del Voigt sul rinascimento sono mirabili per ingegno e dottrina ed utilissimi, è superfluo il dirlo; ma appunto per questa ragione, che moltissimi se ne giovano con grande vantaggio, bisogna notare anche, dove ne viene l'occasione, le non poche negligenze in quei libri, dacchè potrebbero indurre altrui in errore, essendo tanta e meritata la riputazione dell'autore. — Del figlio Giovanni il Petrarca era poco contento, e se ne lamenta spesso. I biografi dal De Sade hanno poi esagerato e messolo in sospetto sino di furto; ma questo era campato in aria, com'è stato mostrato in *Ztschr. f. rom. Phil.*, III, 585.

p. 396. Sulle poesie ital. del Petrarca in modo impareggiabile Fr. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, Napoli, 1869. — Riguardo all'edizioni del *Canzoniere*, v. le bibliografie citate. Io mi giovai di: *Le rime di Fr. Petrarca con l'interpretazione di G. Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1867. — Che le pretese poesie del Petrarca, che trovò il Thomas in un ms. di Monaco, son composte sol dopo la sua morte, mostrò Witte *Iahrb. f. roman. und englische literatur*, V, 240 sgg. Il Bilancioni dimostrò poi che provenivano dal petrarchista Marco Piacentini, fine del sec. XIV, v. Lod. Frati in *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 350 sgg. È quello lo stesso poeta di cui certe rime furono falsamente attribuite a Cino da Pistoia.

p. 403. La canzone *I' vo pensando* sarà composta nell'anno della peste 1348, come l'*Epist. poet.*, I, 14, che corrisponde con essa nel contenuto, e parte anche nelle parole:

Quis dabit ut pennas, posita gravitate, columbae
Induar alta petens? . . . . .

Nella canzone: *Mille fiate ho chiesto a Dio quell'ale Con le quai del mortal Carcer nostr' intelletto al ciel si leva*, cfr. egl. XI: *Quis alis cœlum terrestria prendent.*

Saepius ambiguam gravis indignatio mentem
Digna subit. . . . . . .

Canzone: *E sento ad ora ad or venirmi al core Un leggiadro disdegno* . . . . . .

Sed retinet mundus, trahit imperiosa voluptas,
Funestisque ligat nodis violentior usus.

Canzone: *Dall'altro non m'assolve Un piacer per usanza in me sì forte*. . . .
Il passo della canzone: *Mirando 'l ciel* corrisponde a *Epist. poet*, III, 32:

Fulgentia sidera circum
Volvuntur lege aeterna: nos lumina proni
Figimus in terram . . . . .

cfr. Dante, *Purg.*, XIV, 118. Col passo: *Che dove del mal suo quaggiù sì lieta*, si può confrontare *De contemptu mundi*, *Praef. Satis superque satis hactenus terram caligantibus oculis apexisti, quos si usque adeo mortalia ista permulcent, quid futurum speras, si eos ad aeterna sustuleris.* C. Appel, *Die Berliner Handschriften der Rime Petrarca's*, Berlin, 1886, pone la canzone *I' vo pensando* in un tempo anteriore (p. 61 sg.): ma un tale giudizio, fondato tutto su una particolarità della forma esteriore, non mi sembra sufficiente; bisogna pur badare che il moderno metodo scientifico non faccia del poeta una macchina, che ora lavora così e poi così e altrimenti non può. Ed anche dal suo punto di vista si potrebbe forse invalidare l'argomentazione dell'Appel; ma qui non è il luogo.

p. 405. Le reliquie degli autografi pubbl. da F. Ubaldini: [*Le rime di mess. Franc. Petrarca estratte da un suo originale*, Roma, 1642]. Alcuni saggi di questa pubblicazione sono accolti nell'edizione del Muratori del *Canzoniere* e in quella del Comino, p. 372 sgg., Padova, 1732. — C. Appel nell'interessante suo lavoro citato nella nota precedente, p. 33-53, cercò di mostrare, che i frammenti vaticani siano apocrifi, però concede che il falsificatore abbia avuto davanti un originale autentico dello stesso genere (delle bozze autografe), perchè altrimenti la falsificazione si comprenderebbe difficilmente (p. 53, n.). Non tutti i suoi argomenti sono convincenti, ma alcuni sono gravi senza dubbio. Io non posso esaminare per ora la questione più a fondo, perchè non ho a mia disposizione nessuna stampa di quei frammenti. Frattanto è stato ritrovato nella Vaticana l'autografo del *Canzoniere* intero da P. de Nolhac; pure non sembra che il confronto con esso possa decidere sull'autenticità dei frammenti, poichè, per la loro natura così differente (l'uno bozze, l'altro una copia diligente), non è necessario che la somiglianza fra' due mss. sia grande, e non lo è di fatti; v. P. de Nolhac, in *Revue*

Critique, 1886, n° 24, p. 469 sg., e l'interessante sua lettera in *Giorn. stor. lett. ital.*, VII, 466.

p. 405. Sulla voce del Petrarca, v. la *Vita del Petrarca*, scritta dal Boccaccio in Rossetti, *Petrarca, G. Celso e Boccaccio*, p. 323. Il liuto è menzionato nel testamento del Petrarca.

p. 406. Che le canzoni del Petrarca stanno poeticamente al disopra dei sonetti è stato detto da gran tempo, p. es. dal Tassoni e dal Muratori. Lamartine disse de' sonetti (*Premières Méditations*, p. 118, Paris, 1872): *Les premiers vers de ces sonnets me ravissaient en extase dans le monde de mes propres pensées. Les derniers vers me sonnaient mélodieusement à l'oreille, mais faux au coeur. Le sentiment y devient esprit.*

p. 407. Di *Epist. Poet.*, I, 1, il Rossetti credeva che dovesse essere stata composta molto tempo dopo la morte di Laura, chè il Petrarca solo allora abbia potuto parlare così del suo amore. Ma al contrario egli poteva parlar così poco dopo la morte di Laura; allora gli era possibile credere che la morte aveva spento il suo amore; più tardi, vide che era tutto al contrario ed avrebbe anzi mandate all'amico anche le *Rime in morte* che avrebbero contraddetto alle sue parole. Scrisse adunque l'epistola prima che cominciasse la seconda parte del *Canzoniere*. — Che la canzone *Amor se vuo' ch'io torni* è del 1350 risulta dall'autografo appo Ubaldini, v. la tavola cronologica del Fracassetti innanzi alle *Lettere Fam.*

p. 409. La fine delle *Rime in morte* pare cadere verso il 1358, essendo di questo anno uno degli ultimi sonetti: *Tennemi Amor anni ventuno ardendo.* Un anno prima erano cominciati già i *Trionfi*, v. Ubaldini citato ap. Fracassetti. Alla morte del Petrarca non erano ancora pubbl. i *Trionfi;* il Boccaccio temeva che fossero stati bruciati con altri scritti; v. la lettera di lui a Franc. da Brossano, *Lettere,* ed. Corazzini, p. 383. Pare che il Petrarca non abbia neanche definitivamente conchiuso ed ordinato il poemetto, v. Appel, l. c., p. 67 sgg.

p. 412. Senza dubbio il Petrarca ha conosciuto anche un passo nelle *Institutiones* di Lattanzio, sul quale richiamò l'attenzione il Liebrecht nel *Iahrb. f. rom. u. engl. Lit.*, VIII, 354 sg.; qui si dà notizia d'una poesia sopra un trionfo d'amore, al tutto nella maniera di quella del Petrarca: ed un verso di quest'ultimo concorda anzi nella lettera con l'espressione di Lattanzio. Però s'ingannava il Liebrecht credendo che nessuno fino allora si era accorto di questa concordanza; la vide il Poliziano, quando diceva nella sua *Nutricia*, 723: « Quique cupidineum *repetit* Petrarcha triumphum », e i commentatori del Poliziano annotavano sempre che egli alludeva a quel luogo di Lattanzio. Bisogna ricordarsi del resto che allora l'*Amorosa visione* del Boccaccio era scritta da molto tempo. Se esiste una relazione col *Roman de la Rose*, come voleva il Bartoli (*I primi due sec.*, p. 545 sgg.) si può mettere in dubbio. Una parte del pensiero morale fondamentale è, come mostrò lo Zumbini, *Studi*, p. 151, contenuto già nell'*Africa*, II, 428, ed il passo dell'*Africa*, si può aggiungere, è alla sua volta un ampliamento della *Consol. Phil.* di Boezio, II, 7.

p. 412. Prestiti diretti del Petrarca da altri poeti romanzi, son constatati finora in piccol numero. Anticamente una canzone di Cino si considerava

qual modello delle tre sorelle; ma secondo il Bartoli, *Stor. lett.*, IV, 69, è dubbio se quella poesia appartenga a Cino, poichè non l'ha trovata in nessun ms. Però il son. *Gli angeli eletti* mostra l'influenza della canzone di Cino: *Avvegna ch'i' non aggia.* Nel sonetto *Beato in sogno* e nella sestina *Là ver l'aurora*, str. 6ª, ha presa un' immagine da Arnaldo Daniello, v. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, p. 348, n. Che il principio del sonetto *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese e l'anno* è probabilmente dal verso: *Ben aial temps el jorns e l'ans el mes*, nella canzone di Pietro Vidal *Non es savis ni gaire ben apres*, fu notato da molto tempo da' commentatori. La canzone *Mai non vo' più cantar*, sarà un tentativo nella maniera oscura dei Provenzali, come suppose il Bartoli, *I primi due sec.*, p. 538. La canzone *S'i'l dissi mai*, è ciò che i Provenzali chiamavano un *Escondig*, e il Petrarca avea di certo in mente per questa la poesia di Bertran de Born: *Eu m'escondisc domna que mal non mier*; questo notò il Galvani, *Osservazioni sulla poesia dei Trovatori*, Modena, 1829, p. 193 sg. Ma appunto qui possiamo ammirare la grande indipendenza del Petrarca.

INDICE ALFABETICO

ERRATA-CORRIGE

Pag.	8	linea	18	participe	partecipe
»	12	»	11	1509	1059
»	15	»	7	reggime	regime
»	32	»	22	dà	da
»	41	»	12	allegoria	allegria
»	47	»	3	(*di sotto*) crudamennte	crudamente
»	48	»	22	*comen*	*coman*
»	66	»	15	franccse	francese
»	74	»	27	Bernardo	Beroardo
»	80	»	16	Oreste	Onesto
»	91	»	10	presa	preso
»	106	»	19	portarli	portare questi poemi
»	125	»	5	*cancellare l'ultima* e	
»	140	»	18	*famigila*	*famiglia*
»	141	»	26	*si sostituisca punto e virgola al punto fermo.*	
»	142	»	21	Rito	Bito
»	144	»	32	di parti	di due parti
»	145	»	12	occhio	orecchio
»	146	»	5	e del	e quella del
»	161	in cima		I *Fiori*	IL *Fiore*
»	161	linea	2	*Fiori*	*Fiore*
»	174	»	10	questo	questi
»	174	»	37	parti	parte
»	179	»	9	Campostella	Compostella
»	379	»	31	con	una
»	425	»	21	conseguenza	congruenza
»	426	»	4, 5	sulle persone	sulla persona
»	434	»	33	*Evörter.*	*Erörter.*